
This is the **published version** of the bachelor thesis:

Company's Tena, Mireia; Usandizaga, Helena. "Identidad en crisis y estética de la fragmentariedad en la novela de Roberto Bolaño". 2010.

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/67603>

under the terms of the  license

**IDENTIDAD EN CRISIS
Y ESTÉTICA DE LA FRAGMENTARIEDAD
EN LA NOVELA DE ROBERTO BOLAÑO**

MIREIA COMPANYS TENA

**TRABAJO DE INVESTIGACIÓN DIRIGIDO POR:
DRA. HELENA USANDIZAGA LLEONART**

**DOCTORADO EN TEORÍA DE LA LITERATURA
Y LITERATURA COMPARADA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA
BELLATERRA, SEPTIEMBRE DE 2010**

*“Creo que mi novela tiene casi tantas lecturas como
voces hay en ella. Se puede leer como una agonía.
También se puede leer como un juego”.*

Roberto Bolaño

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN.....	4
II. LA IDENTIDAD EN CRISIS.....	10
II. 1. Entre la tradición literaria y la crisis posmoderna.....	10
II. 2. Identidades múltiples: el doble.....	14
II. 3. La búsqueda de una identidad.....	37
II. 3. 1. La búsqueda de los orígenes: la orfandad.....	38
II. 3. 2. El viaje.....	46
II. 3. 3. El fracaso y la respuesta imposible: la disolución de la identidad....	59
II. 3. 4. El detective-escritor.....	67
II. 4. La identidad fragmentaria e inestable: locos y monstruos.....	70
II. 4. 1. La locura.....	71
II. 4. 2. La presencia del mal.....	79
II. 4. 3. El arte y la barbarie.....	83
II. 4. 4. La topografía del apocalipsis: los lugares del mal.....	89
III. LA ESTÉTICA DE LA FRAGMENTARIEDAD.....	98
III. 1. Crisis de las instancias narrativas.....	98
III. 1. 1. Polifonía y relato fragmentario.....	99
III. 1. 2. La problematización de la memoria y la narración del horror.....	108
III. 1. 3. El protagonista ausente.....	117
III. 1. 4. Hibridación genérica.....	125
III. 1. 5. Metaficción: crisis de la novela y reflexiones sobre la escritura....	131
III.2. Entre el fragmento y la continuidad: hacia la novela total.....	136
III. 2. 1. La fractalidad: <i>Estrella distante</i> y <i>Amuleto</i>	138
III. 2. 2. Duplicaciones y simetrías: las <i>suculentas digresiones</i>	143
III. 2. 3. Espejos intertextuales: las alteridades del autor.....	148
III. 2. 4. Espejos extratextuales: continuidades con la realidad.....	153
IV. CONCLUSIONES.....	158
V. BIBLIOGRAFÍA.....	161

I. INTRODUCCIÓN

La figura del escritor chileno Roberto Bolaño (Santiago de Chile, 1953 – Barcelona, 2003) ha adquirido en los últimos años una relevancia fundamental, hasta el punto de ser considerado uno de los autores esenciales de la literatura actual en lengua española, un “clásico contemporáneo”¹ que a través del cuestionamiento y la reescritura del canon intenta insertarse en una tradición no sólo latinoamericana sino también universal. La proyección internacional de su obra ha ido acompañada de una proliferación de estudios críticos, especialmente a raíz de la publicación de su *opera magna*, la gigantesca y póstuma *2666*, y aunque ya se han editado algunas publicaciones muy interesantes que recogen numerosos textos sobre la obra bolañiana (entre ellas los libros *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre Roberto Bolaño*, coordinado por Patricia Espinosa; *La escritura como tauromaquia*, compilado por Celina Manzoni; o *Bolaño salvaje*, editado por Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau), e incluso algún estudio de conjunto de toda su producción literaria (*Pistas de un naufragio. Cartografía de Roberto Bolaño*, de Chiara Bolognese), todavía queda una amplia labor por llevar a cabo en este terreno.

En el ámbito de la literatura hispanoamericana, la obra de Roberto Bolaño ocupa un lugar cada vez más significativo. Hacia el final de su vida, algunos grupos de escritores latinoamericanos contemporáneos le atribuyeron un papel de maestro en un proyecto literario que pretendía alejarse de todos los condicionamientos localistas del *boom* y “hacer literatura a secas y ya no literatura *latinoamericana*”². En el caso de Bolaño, además, a este propósito se une el hecho de ser un autor transfronterizo, deslocalizado, extraterritorial, esto es, un escritor chileno-mexicano-español que, a pesar de convertirse en una de las principales voces que escribe sobre la crisis del continente americano (en el sentido más amplio del término), también se vincula con una narrativa “posmoderna” que tiende a la hibridación y que lo relaciona tanto con autores latinoamericanos (Rodrigo Fresán, César Aira) como españoles (Javier Cercas, Enrique Vila-Matas). La importancia del conjunto de su obra en el marco de la literatura en lengua española ha hecho que gran parte de los textos que permanecieron inéditos tras su muerte hayan seguido publicándose de forma póstuma, como es el caso de *2666* (2004), *Entre paréntesis* (2004), *El secreto del mal* (2007), *La Universidad Desconocida* (2007) o *El Tercer Reich* (2010). El interés crítico de dicho autor, por tanto, resulta incuestionable.

1 Roberto Brodsky. “Prólogo”. En: Chiara Bolognese. *Pistas de un naufragio. Cartografía de Roberto Bolaño*. Chile: Editorial Margen, 2009, p. 14.

2 Chiara Bolognese. *Pistas de un naufragio*, cit., p. 47.

Este trabajo de investigación pretende llevar a cabo un análisis en profundidad de diversos elementos clave de la novelística de Bolaño, articulados a partir de un eje común: la crisis de la identidad, de la unidad, de la inmutabilidad, un aspecto que se ha convertido en la cifra de la posmodernidad y, por consiguiente, de su literatura. El estudio trata de rastrear las distintas implicaciones de la idea de la identidad en crisis, tanto en lo que se refiere a la temática como a la estética de la obra bolañiana, a través de un estudio comparativo de los textos fundamentales de su producción novelística: *La literatura nazi en América* (1996), *Estrella distante* (1996), *Los detectives salvajes* (Premio Herralde de Novela 1998 y Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos 1999), *Amuleto* (1999), *Nocturno de Chile* (2000) y *2666* (Premio Salambó 2004)³. A pesar de que en el universo de Bolaño poemas, cuentos, novelas y ensayos constituyen un *continuum* literario plagado de simetrías, una especie de totalidad fragmentada que se analizará en detalle en este trabajo, por motivos de carácter práctico y también a causa de las peculiaridades que presentan sus novelas, y en concreto estas obras, se puede considerar justificada la elección de este corpus de estudio, puesto que a partir de él se individuarán algunos elementos representativos de todo su universo literario, y al mismo tiempo, se podrá realizar un análisis más profundo que si se pretendiera abarcar toda su obra. Además, como se ha señalado anteriormente, ya se han realizado algunos estudios de conjunto de la totalidad de su producción literaria, mientras que no se ha llevado a cabo una investigación unitaria de su obra novelística.

Este trabajo, pues, tratará de analizar los distintos aspectos del universo literario bolañiano en los que se manifiesta la crisis de la identidad a partir de las obras antes mencionadas. En primer lugar, nos enfrentamos al tema del doble, símbolo de larga tradición literaria de una identidad múltiple que cuestiona certidumbres y verdades unitarias, y que se convierte en las novelas del autor chileno en un elemento clave tanto a nivel metafórico como en lo que respecta a la construcción narrativa, basada muy a menudo en la duplicación y la simetría. En segundo lugar, resulta clave en las obras de Bolaño la búsqueda de la identidad, una búsqueda que parte de los orígenes, de una crisis de referentes que se concreta con frecuencia en la orfandad (real y literaria, individual y colectiva) de muchos de sus

3 En realidad no se trata sólo de los textos más significativos de su producción novelística, sino de toda su obra literaria, como lo demuestra el hecho de que Chiara Bolognese, en su *Cartografía de Roberto Bolaño*, después de analizar los elementos esenciales de toda la obra del autor chileno (incluyendo poemas, cuentos, novelas y ensayos), acabe sintetizando el sentido de ésta justamente a partir de estos títulos: “Sus textos dibujan un itinerario que abarca la violencia de los abusos perpetrados por las dictaduras en Hispanoamérica – *La literatura nazi en América*, y las dos novelas chilenas *Estrella distante* y *Nocturno de Chile*-, pasa por el México de los años setenta – *Los detectives salvajes* y *Amuleto*- y el de los años más recientes -2666-, y llega a incluir a Europa, en donde se hace definitivo el fracaso de los protagonistas” (Chiara Bolognese. *Pistas de un naufragio*, cit., p. 299).

personajes. Este sentimiento de crisis les lleva a emprender un viaje que desemboca muy a menudo en la derrota, en el naufragio o en la pérdida de las ilusiones, puesto que no existen verdades últimas que puedan dar respuesta a una identidad en proceso de disolución. Sus personajes, sin embargo, no dejan nunca de moverse, aún sabiendo *a priori* que ese viaje (iniciático, circular, o incluso un verdadero descenso a los infiernos) no tiene ni fin ni sentido. El viaje, pues, ocupa un papel fundamental en las novelas de Bolaño, también a nivel estructural, especialmente en sus dos grandes *macroestructuras*, esto es, *Los detectives salvajes* y *2666*, pero también en las *microestructuras*, que muchas veces no dejan de ser un viaje mental por las profundidades de la memoria y el olvido, como en el caso de *Estrella distante*, *Amuleto* o *Nocturno de Chile*. Ese viaje muy a menudo está protagonizado por la figura del detective-escritor, verdadero héroe (o antihéroe) de la novela bolañiana. En tercer lugar, cabe destacar que esa identidad problemática, trunca, inestable, que caracteriza la ausencia de certidumbres de la posmodernidad, alcanza su máxima expresión en otro de los elementos esenciales de la obra bolañiana: la locura. Una locura que constituye, en ocasiones, una forma de aproximación a la verdad (o a alguna de las verdades posibles), convirtiendo la alucinación, el delirio o la pesadilla en formas narrativas de gran importancia (articuladoras de novelas como *Amuleto* o *Nocturno de Chile*), pero que en otras ocasiones lleva al horror, al monstruo, a una atracción perversa por el mal, un aspecto muy interesante que nos conduce a otro de los temas esenciales de la novela de Bolaño: la proximidad entre arte y barbarie, la relación entre la literatura y el mal en todas sus formas posibles, desde el artista del horror Carlos Wieder al ambiguo Benno von Archimboldi de *2666*, pasando por la conspiración silenciosa del *establishment* literario con el poder en su inquietante *Nocturno de Chile* o por el irónico y aterrador catálogo de “locos y monstruos” de *La literatura nazi en América*. Un viaje por los límites perversos de la literatura que desemboca en lo que se podría denominar “el centro del mal”, la ciudad de Santa Teresa de *2666*, cumbre de una extensa topografía del apocalipsis y de lugares relacionados con el horror que recorren todas sus novelas. Por último, cabe tener en cuenta también que esa identidad fragmentaria y problemática que hallamos en toda la obra bolañiana carece de referentes estables, puesto que se apoya en ejes espaciotemporales también en crisis, que no ofrecen seguridad ni estabilidad, sino que se hallan en continuo movimiento, tanto a nivel temporal, mediante un tiempo fragmentado que imposibilita tanto el recuerdo como el olvido, como espacial, dando lugar a escenarios múltiples y mutables que se relacionan muy estrechamente con otro aspecto fundamental de la obra bolañiana: el exilio, que va más allá de las connotaciones territoriales y políticas para convertirse en un concepto mental, metafísico y artístico, puesto que también la literatura se

entiende como una forma de exilio.

Todos los aspectos mencionados hasta ahora -el doble, la orfandad, la búsqueda incesante, las respuestas imposibles, la locura, la ambigüedad de la literatura, la inestabilidad de los referentes, el exilio-, que vehiculan la idea de la identidad en crisis en las novelas de Roberto Bolaño y que constituyen el primer capítulo de este trabajo, se pueden vincular claramente a los aspectos que definen la posmodernidad o lo que el sociólogo polaco Zygmunt Bauman denomina *modernidad líquida*, como señala con acierto Chiara Bolognese. Sin embargo, no hay que olvidar que también se encuentran muy próximos a una tradición literaria en la que se incluyen algunos de los autores más admirados por Bolaño, como Borges o Cortázar, con los cuales comparte no sólo elementos como el interés por el doble o la locura, sino también el gusto por las “simetrías y los leves anacronismos”, el humor, las formas de aproximación al horror, la metaficción o algunas de sus principales estrategias narrativas.

Y es que la crisis de la identidad que caracteriza la época posmoderna también comporta una crisis de la propia novela como estructura, una crisis de las instancias narrativas que se manifiesta en las obras de Bolaño en una serie de estrategias y construcciones (o deconstrucciones) formales que se podrían englobar bajo la denominación de “estética de la fragmentariedad” y que constituyen el objeto de estudio del segundo capítulo del trabajo, que pretende analizar cómo las formas de la identidad en crisis que se han estudiado antes condicionan y configuran una determinada estructura novelística. En efecto, la fragmentariedad y la polifonía, la multiplicidad, presiden incluso sus obras más “totalizadoras”, sus *macroestructuras*, novelas muy extensas que a menudo se organizan a partir de una compleja estructura de superposición y acumulación de relatos breves o parciales, que crean (al igual que en el plano temático) una inacabable red de simetrías y paralelismos. Pero estos elementos también definen sus *microestructuras*, relatos donde la verdad (o la imposibilidad de conocerla) se vehicula a través de múltiples testimonios, como en el caso de *Estrella distante*, o bien textos en los cuales la polifonía deriva de la superposición de planos temporales de una única voz narrativa (escindida, múltiple), como la de Auxilio Lacouture en *Amuleto* o la de Sebastián Urrutia Lacroix en *Nocturno de Chile*. La imposibilidad de elaborar un discurso único también se relaciona, por otra parte, con la problematización de la memoria y con las formas de contar el horror, ya que nunca conocemos una única versión de los hechos, y nunca la conocemos completamente. Eso hace que entre en crisis no sólo el narrador de la novela (que a menudo recuerda una realidad fragmentaria y distorsionada), sino también el protagonista, que muchas veces es más una

ausencia que una presencia, llámese Carlos Wieder, Cesárea Tinajero, Ulises Lima, Arturo Belano o Benno von Archimboldi. La fragmentariedad, además, se relaciona también con el carácter transgenérico de la obra bolañiana, un híbrido en el que el mundo poético del autor se funde con una amplia diversidad de géneros narrativos. Se trata de una novela, pues, que reflexiona sobre sus propios límites y sobre el sentido de la literatura, de la escritura y de la lectura; una novela, en fin, donde la metaficción (característica de la literatura posmoderna, pero también de una larga tradición narrativa que podría incluir tanto a Cervantes como a los ya mencionados Borges y Cortázar) se convierte en una de las características esenciales de un universo plagado de escritores y de “pesquisas literarias”.

Toda esta fragmentación, sin embargo, lucha (quizá inútilmente) con una voluntad totalizadora, con la tentativa inmensa e imposible de abarcar todo el siglo XX (la civilización y la barbarie) que se pone de manifiesto en 2666. Una tensión que se plasma también en la creación de un *continuum* literario, de un todo en el que personajes, escenarios y constantes temáticas y estilísticas atraviesan géneros y obras, creando una especie de totalidad fragmentada. Y en la voluntad de creación de esa “novela total” que podría incluir toda la obra bolañiana, en esa tensión constante entre el fragmento y la continuidad que se observa en todas sus novelas, juegan un papel fundamental algunos elementos que, al mismo tiempo, señalan los límites de la unidad, que ponen de manifiesto la identidad en crisis, la fragmentariedad y la multiplicidad. Entre estos elementos, que unen y al mismo tiempo disgregan, es imprescindible hablar de la “fractalidad” que mencionan Ignacio Echevarría y Dunia Gras, y que permite la continuidad de los fragmentos, la vida independiente de ciertos textos derivados de una obra más amplia, como es el caso de *Estrella distante* con respecto a *La literatura nazi en América* o de *Amuleto* con relación a *Los detectives salvajes*. En esta problemática entre la totalidad y el fragmento también hay que tener muy en cuenta unos de los ejes vertebradores de su novelística (y en realidad de toda su obra): las duplicaciones o simetrías, verdadero eje estructural de un tipo de literatura que podríamos denominar “literatura de espejos”. En efecto, son los reflejos y espejos los que articulan muchas de las “suculentas digresiones” (en palabras de Ignacio Echevarría⁴) que observamos tanto en la proliferación narrativa de sus macroestructuras como en sus novelas más breves. También habría que tener en cuenta en ese camino hacia la continuidad narrativa de sus novelas los espejos intertextuales, entre los que destacan las diversas alteridades del autor, sobre todo Arturo Belano o el propio “Bolaño personaje”, que se pasean y juegan a la metaficción en

4 Ignacio Echevarría. “Historia particular de una infamia”. En: Celina Manzoni (comp.). *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002, p. 38.

muchas de sus novelas, y también los espejos extratextuales, es decir, las continuidades con la realidad, una realidad también fragmentaria y equívoca que se convierte en otro espejismo en relación con sus novelas.

Este trabajo de investigación, en definitiva, pretende explorar las diversas manifestaciones de la identidad en crisis en la producción novelística de un autor que no pertenece exclusivamente a una literatura, a un país y a una cultura, sino que crea una obra (y una visión del mundo) fragmentaria, múltiple e inagotable, y que relativiza esa crisis y esa ausencia de explicaciones incuestionables gracias a la metaficción y, sobre todo, a la ironía, única forma (quizá junto a la locura) de exploración y al mismo tiempo de huida del abismo que traza su obra.

II. LA IDENTIDAD EN CRISIS

La crisis de la identidad es un motivo de larga tradición literaria pero que, al mismo tiempo, condensa algunos de los rasgos que definen el mundo posmoderno, como la fragmentación o el descentramiento del individuo en un entorno sin referencias estables ni verdades últimas, caracterizado por el cambio permanente. Ambos elementos se encuentran en la novela bolañiana, que constituye tanto un juego literario metaficcional e intertextual como un reflejo del malestar individual e histórico de la realidad contemporánea.

Esta identidad en crisis tiene diversas concreciones en la novelística de Bolaño. Una de ellas es el tema del doble, que adquiere no sólo un valor metafórico que vehicula la dispersión de la identidad, sino que se convierte en un elemento estructural de gran importancia en una obra que establece a todos los niveles una gran cantidad de correspondencias basadas en las duplicaciones, las simetrías y los espejos. Sin embargo, aunque nos enfrentemos a identidades múltiples y fragmentarias, los personajes bolañianos, escritores transformados en detectives para la ocasión, persisten en una búsqueda de referentes que les permita construir su propia identidad, a través de una suerte de viaje existencial que con frecuencia los conduce al fracaso o al vacío y, en cualquier caso, a la ausencia de respuestas. Esa identidad en crisis, inestable, fragmentaria, que se enfrenta a la derrota existencial, a menudo acaba abocada a la locura, una locura que puede convertirse en una forma de lucidez e incluso en una estética literaria, pero que también puede conducir al monstruo, al mal, al horror, un horror que a menudo se relaciona de manera muy equívoca con la literatura y que constituye uno de los ejes del fragmentario mundo novelístico bolañiano.

II.1. ENTRE LA TRADICIÓN LITERARIA Y LA CRISIS POSMODERNA

En la novela bolañiana la identidad en crisis es un concepto clave, que se puede vincular tanto a una rica tradición literaria, que incluye a algunos autores que Bolaño considera el centro de su canon, entre los cuales destacan Borges y Cortázar, como con ciertos escritores que pertenecen a la posmodernidad literaria y que cultivan formas híbridas, como Javier Cercas o Enrique Vila-Matas, los cuales, del mismo modo que el escritor chileno, ponen de manifiesto algunos de los elementos esenciales de un mundo carente de referentes fijos y discursos unitarios, caracterizado por la fragmentariedad y por el desplazamiento constante de personajes y verdades.

Bolaño, tanto en sus textos narrativos como ensayísticos, reitera una y otra vez su

veneración por Borges y Cortázar: “decir que estoy en deuda permanente con la obra de Borges y Cortázar es una obviedad”⁵. En efecto, la obra de ambos escritores argentinos posee elementos que serán esenciales en el proyecto literario bolañiano, como el doble, la presencia de la locura, la narración del horror, la metaficción o el humor.

Borges es para Bolaño “probablemente el mayor escritor que haya nacido en Latinoamérica”⁶, “el centro de nuestro canon”⁷, por lo cual “hay que releer a Borges otra vez”⁸, algo que sin duda Bolaño hace reiteradamente, como se observa en el prólogo de *Estrella distante*, donde un Bolaño-autor-personaje nos dice que ha compuesto con Arturo B (Belano) una novela en la que “el fantasma cada día más vivo de Pierre Menard”⁹ (y de Borges) guía sus juegos metaficcionales. También se ha señalado la estrecha vinculación entre *La literatura nazi en América* y la *Historia universal de la infamia* del autor argentino, y aunque Bolaño establece una genealogía del modelo literario al que remite su novela que incluye no sólo el texto de Borges, sino también *Vidas imaginarias* de Marcel Schwob, *Retratos reales e imaginarios* de Alfonso Reyes y *La sinagoga de los iconoclastas* de Rodolfo Wilcock ¹⁰, la influencia borgeana se hace evidente tanto en la tipología textual y en el propósito de la narración (aunque en el caso de Bolaño la novela se circunscribe al continente americano) como en el título de la biografía más interesante del catálogo de monstruosos artistas afines a ideologías totalitarias, “Ramírez Hoffman, el infame”, palabra de ecos borgeanos para un texto que se sitúa en el origen de otro (*Estrella distante*) que nace de un juego menardiano.

Otra característica muy borgeana de la novela de Bolaño es la presencia constante de lectores, libros y escritores, tanto reales como imaginarios, algo que para Borges supone “una característica de toda literatura, sin excepción”¹¹. Así, encontramos escritores-lectores que buscan a otros escritores-lectores hasta el infinito, libros reales, apócrifos, obras ausentes, parodias del canon literario, y también, como en Borges, libros (o autores) que en ocasiones conducen a la muerte, o que al menos trazan una peligrosa y ambigua relación entre la literatura y el mal.

También resulta muy borgeana la fascinación por la simetría y la duplicación que

5 Roberto Bolaño. *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2004, p. 327.

6 *Ibid.*, p. 23.

7 *Ibid.*, p. 312.

8 *Ibid.*, p. 30.

9 Roberto Bolaño. *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama, 1996, p. 11.

10 Dunia Gras. “Roberto Bolaño y la obra total”. En: VV.AA. *Jornadas homenaje. Roberto Bolaño (1953-2003). Simposio Internacional*. Barcelona: ICCI, Casa Amèrica a Catalunya, 2005, p. 60.

11 María Luisa Fischer. “La memoria de las historias en *Estrella distante* de Roberto Bolaño”. En: Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau (eds.). *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008, p. 146.

estructura la obra del autor chileno, y también por el laberinto, una imagen muy relacionada con la crisis de la identidad y con la ausencia de centros (o con la dificultad de hallarlos) que bajo una u otra forma siempre está presente en las novelas bolañianas. En este sentido, cabe destacar que para Borges el desierto (uno de los espacios-límite de la posmodernidad, que adquiere una importancia esencial en la novela bolañiana; un lugar clave en la topografía del mal, espacio del viaje, de la incertidumbre) también es un laberinto, como se hace evidente, por ejemplo, en el cuento “Los dos reyes y los dos laberintos”.

Finalmente, otro elemento que une a Bolaño con Borges es el humor, la ironía, la parodia (sobre todo la literaria), aunque en ese sentido Juan Antonio Masoliver Ródenas observa alguna diferencia, puesto que el humor bolañiano responde más a “una especie de desengaño, de estar de vuelta incluso del propio pasado aún sabiendo que este pasado tiene un peso importantísimo en su escritura, en un continuo exorcizar fantasmas (...) Lo que le distancia de Borges (...) es la fuerza de las emociones frente a la fuerza del pensamiento y un resentimiento que en Borges sólo existe en todo caso, y en difícil clave de lectura, en sus cuentos argentinos”¹². También los diferencia, evidentemente, el hecho de que Borges nunca creara una novela, aunque veremos que, en cierta forma, las construcciones novelísticas bolañianas pueden entenderse como una proliferación de relatos casi autónomos, una estructura fragmentaria que combina distintos géneros y que constituye “el tipo de novela que Borges hubiera aceptado escribir”¹³.

El otro gran referente bolañiano, “por su pulsión ética y por su proyecto estético”¹⁴, es Julio Cortázar: “adoro a Cortázar, lo conocí en México y me pareció un hombre magnífico y de una lucidez extrema”¹⁵. Las afinidades con Cortázar se ponen de manifiesto en la presencia del doble, en la importancia fundamental del humor y también en la narración del horror. En efecto, a menudo el horror en la novela bolañiana, como en el caso del escritor argentino, se manifiesta a través de una doble o múltiple realidad, en la cual lo real se halla muy próximo a lo irreal, o casi convive con ello, en un espacio literario donde el caos, el exceso, la locura o la pesadilla resultan fundamentales. También se ha comentado reiteradamente la vinculación entre *Los detectives salvajes* y *Rayuela*, puesto que se trata de una novela de concepción fragmentaria, que vulnera la linealidad temporal, que incluye numerosas reflexiones metaliterarias y que, como la obra de Cortázar, se sitúa entre dos mundos, el de acá y el de

12 Juan Antonio Masoliver Ródenas. “Palabras contra el tiempo”, en *Bolaño salvaje*, cit., p. 313.

13 Ignacio Echevarría. “Sobre la juventud y otras estafas”. En: *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, cit., p. 73.

14 Celina Manzoni. “Ficción de futuro y lucha por el canon en la narrativa de Roberto Bolaño”. En: *Jornadas homenaje. Roberto Bolaño*, cit., p. 44.

15 Mihály Dés. “Entrevista con Roberto Bolaño”. En: *Jornadas homenaje. Roberto Bolaño*, cit., p. 144.

allá, el de Europa y el de Latinoamérica. Además, como la mayoría de obras de Bolaño, está protagonizada por perseguidores, “personajes que recorren el mundo en busca de algo indefinido y que al mismo tiempo son seres sedentarios que contemplan el derrumbe de su vida desde una habitación, símbolo de su exilio exterior e interior (...). *Los detectives salvajes* se alimenta de la dispersión, del desbordamiento, del absurdo, del humor, inmenso edificio donde, como en *Rayuela* de Cortázar vivimos inmersos en el caos y en el exceso: la vigilia como un sueño y como una pesadilla”¹⁶. La fascinación por Cortázar se hace evidente incluso en el hecho de que Bolaño, en 1983, editase una revista en Barcelona con Bruno Montané (el Felipe Müller de *Los detectives salvajes*) y la bautizara con el nombre de un personaje de *Rayuela*, “Berthe Trépat”.

En las novelas bolañianas, pues, resulta fundamental la influencia de estos dos autores, pero también de muchos otros, puesto que el cuestionamiento del canon, que al fin y al cabo supone otra forma de cuestionar la identidad, es una de las preocupaciones esenciales de la obra del escritor chileno, que establece en sus obras una larga lista de filias y fobias literarias que se analizará más adelante.

Ese cuestionamiento de la identidad se halla en la base de lo que supone una nueva narrativa hispanoamericana, que intenta alejarse del *boom* y de sus repercusiones, y que se caracteriza por su “determinación de apartarse de los clichés a que, a partir del *boom*, quedó asociada la producción literaria de todo el continente. Y en ello jugaría un papel fundamental la resistencia a asumir el exotismo como condición de la propia identidad”¹⁷. Duplicidades, paradojas, identidades fragmentarias y múltiples caracterizan la novela de un autor que, como señala Ignacio Echevarría, se encuentra escindido por una fuerte contradicción: “la de querer y no querer ser escritor latinoamericano. La de escribir y no querer escribir sobre un país – Chile, en este caso- y sobre una región -Latinoamérica- de los que entretanto se ha convertido en su bardo más caracterizado”¹⁸. Y es que, al fin y al cabo, Bolaño, como otros autores de su generación, huye de los lugares comunes, del exotismo, del localismo, y no sólo escribe “el gran poema épico -destartalado, terrible, cómico y tristísimo- de Latinoamérica”¹⁹, sino que trata problemáticas universales que se hallan muy relacionadas con la condición posmoderna: la escisión del individuo contemporáneo, el exilio (interior y exterior), el desarraigo, la derrota, el vacío, la ausencia de referentes, la imposibilidad de la unidad de los discursos y de la propia identidad. En sus novelas, como señala Chiara Bolognese, “la desintegración

16 Juan Antonio Masoliver Ródenas. “Las palabras traicionadas”. En: *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, cit., p. 189.

17 Ignacio Echevarría. “Bolaño extraterritorial”. En: *Bolaño salvaje*, cit., p. 439.

18 *Ibid.*, p. 441.

19 *Ibidem*.

histórica discurre en paralelo a la desintegración existencial”²⁰, la crisis de la sociedad (marcada por acontecimientos históricos especialmente traumáticos y por el fin de las utopías, tanto políticas como literarias) acompaña, refleja y condiciona la crisis del individuo (y también, como veremos más adelante, la crisis de la propia novela).

Esa crisis de la identidad, tanto a nivel individual como colectivo, pone de manifiesto el desconcierto y la fragmentación del mundo posmoderno, y se encuentra muy vinculada, como señala Chiara Bolognese, con las propuestas de algunos de los teóricos de la posmodernidad, como Zygmunt Bauman o Gilles Lipovetsky. Así, los personajes de Bolaño, esos individuos en crisis (de los cuales identidades escindidas como la de Auxilio Lacouture en *Amuleto* o la de Sebastián Urrutia Lacroix en *Nocturno de Chile* constituyen ejemplos paradigmáticos), se pueden adscribir al modelo de un yo frágil, fragmentado, que “se convierte en un espejo vacío”²¹, que pertenece a un mundo en movimiento constante, donde todo es inestable: los puntos de referencia, las identidades, las relaciones humanas, las verdades, los discursos. Como señala Zygmunt Bauman, en la sociedad contemporánea todo es fluido, líquido, cambiante, y no ofrece ninguna posibilidad de recomposición, por lo cual el individuo posmoderno está condenado a una fragmentación que no le permite acceder nunca a una visión completa o unitaria de la realidad: “lo que se ha roto ya no puede ser pegado. Abandonen toda esperanza de unidad, tanto futura como pasada, ustedes, los que ingresan al mundo de la modernidad fluida”²². Esa fragmentación caracteriza a los personajes bolañianos, víctimas de duplicaciones o multiplicaciones, individuos de identidades inestables, fragmentarias, en proceso de disolución, que en ocasiones rozan la locura o que se aproximan peligrosamente al mal o al abismo, pero también a la concepción misma de su novela, articulada, como veremos más adelante, mediante la “estética de la fragmentariedad”.

II. 2. IDENTIDADES MÚLTIPLES: EL DOBLE

En las novelas de Roberto Bolaño el motivo del doble adquiere una relevancia fundamental, no sólo a nivel temático sino también estructural. Celina Manzoni, a propósito de la relación entre *La literatura nazi en América* y *Estrella distante*, habla de una “intensa poética del doble”²³ mediante la cual Bolaño resucita al personaje del último episodio de *La*

20 Chiara Bolognese. *Pistas de un naufragio*, cit., p. 124.

21 Gilles Lipovetsky. *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama, 1986, p. 56. Citado por Chiara Bolognese. *Pistas de un naufragio*, cit., p. 154.

22 Zygmunt Bauman. *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2002, p. 27. Citado por Chiara Bolognese. *Pistas de un naufragio*, cit., p. 154.

23 Celina Manzoni. “Ficción de futuro y lucha por el canon en la narrativa de Roberto Bolaño”, cit., p. 35.

literatura nazi en América (una monstruosa e irónica recopilación del horror en la literatura americana), esto es, Carlos Ramírez Hoffman, “el infame”, para convertirlo en el protagonista -doble- de *Estrella distante*, el refinado asesino y artista de vanguardia Carlos Wieder. Pero como veremos a continuación, esa “poética del doble” no sólo se despliega en *Estrella distante*, sino también en el resto de sus novelas. Prueba de ello es el arte del seudónimo que Bolaño cultiva en todos estos textos. En efecto, muchos de sus personajes tienen varios nombres, se esconden, son sustitutos de otros, son dobles o múltiples: su Carlos Ramírez Hoffman-Emilio Stevens de la *Literatura nazi en América* se duplica en otro personaje doble en *Estrella distante*, bajo las identidades de Carlos Wieder y Alberto Ruiz-Tagle, y se proyecta mediante espejos distorsionados en otros personajes dobles, como el artista homosexual y minusválido Lorenzo/Lorenza/Petra; en *Nocturno de Chile*, el delirante protagonista también tiene un nombre doble, que refleja las dos vertientes de su vida, ya que es tanto el cura Sebastián Urrutia Lacroix como el crítico literario H. Ibacache; uno de sus “detectives salvajes”, Ulises Lima, también usa seudónimo, ya que su verdadero nombre es Alfredo Martínez; finalmente, también es doble el protagonista de *2666*, el eminente (y ausente) novelista Benno von Archimboldi, que antes fue soldado de las tropas alemanas durante la Segunda Guerra Mundial, aún con su nombre de nacimiento, Hans Reiter.

Estrella distante, sin embargo, es un texto paradigmático en lo que se refiere a esa “poética del doble”, no sólo por los múltiples personajes dobles y las duplicaciones y simetrías que lo estructuran (algunas de las cuales serán tratadas más adelante, a propósito de las digresiones-espejo que aparecen en esta novela), sino porque en sí mismo es un texto doble, un reflejo, una ampliación mediante las leyes de la “fractalidad” (término utilizado por Ignacio Echevarría y por Dunia Gras y que se tratará en profundidad más adelante) de otro texto doble: “Ramírez Hoffman, el infame”, último capítulo de *La literatura nazi en América*. No hay que olvidar, además, que este catálogo de locos y monstruos que remite a varios textos (entre ellos la *Historia universal de la infamia* de Borges) es ya en cierto modo un texto doble, una obra que nos da el reverso de una literatura existente (en la cual “la ultraderecha aparece como el reflejo de la izquierda”²⁴), una “novela” en la cual, como afirma Celina Manzoni, los personajes parecen intercambiables, y el “juego de nombres, alias, títulos de poemas y novelas, organizaciones secretas y públicas”²⁵ disuelve los límites entre realidad y ficción, haciendo presente que el horror no tiene final (y que se halla peligrosamente

24 Iván Quezada. “La caída de Chile”. En: Patricia Espinosa (comp.). *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago de Chile: Frasis, 2003, p. 146.

25 Celina Manzoni. “Biografías mínimas/infimas y el equívoco del mal”. En: *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, cit., p. 23

vinculado a la literatura, como veremos más adelante). Un extenso juego de identidades múltiples, de ficciones posibles y realidades distorsionadas que se dirige, irónica y sutilmente, “contra las posturas mesiánicas y el maniqueísmo inherente a las concepciones totalitarias de la realidad”²⁶.

En este catálogo de locos y monstruos el más destacado es, sin duda, Carlos Ramírez Hoffman, este asesino-artista (una dualidad peligrosa y compleja que constituye uno de los ejes de la obra bolañiana) que frecuenta los talleres literarios del Chile de Allende y que se convertirá en uno de los máximos exponentes de un arte de vanguardia vinculado al régimen dictatorial de la época de Pinochet. “Ramírez Hoffman, el infame”, además de ser el último y más extenso capítulo de la *Literatura nazi en América*, difiere bastante del resto de episodios de esta “novela” de carácter más que híbrido. Si los otros capítulos, a pesar de ser bastante poco enciclopédicos, mantienen un tono más irónico y más distanciado, hasta cierto punto más “objetivo” (aunque con muchísimos matices, ya que algunos episodios son muy novelescos y rozan el absurdo, lo grotesco o, en algunos casos, incluso lo patético y lo trágico), el episodio dedicado a Hoffman es, en realidad, un relato estremecedor contado en primera persona por un personaje-narrador llamado Bolaño, el cual reconstruye la biografía del ambiguo poeta-criminal a partir de una memoria precaria (la suya) y de los testimonios (también precarios) de otros personajes. El propio Bolaño, en el prólogo de *Estrella distante*, remarca las particularidades de este episodio, que “servía como contrapunto, acaso como anticlímax del grotesco literario que lo precedía”²⁷.

Todos los personajes de este último episodio de la *Literatura nazi en América*, relato en el cual aparecen numerosas formas del doble (identidades múltiples, hermanas gemelas, hermanos siameses), tienen su reflejo en *Estrella distante*: Emilio Stevens es Alberto Ruiz-Tagle, el dandy autodidacta y atractivo que frecuenta los talleres literarios y que se convierte después en un asesino que busca la renovación del arte chileno bajo el nombre de Carlos Ramírez Hoffman o, en la otra obra, de Carlos Wieder. Cabe señalar que el personaje mantiene el mismo nombre en ambos textos, pero no así el apellido, que se convierte en otro juego doble, ya que una de las numerosas acepciones de la palabra alemana *wieder* es “otra vez”, “de nuevo”, “nuevamente”, “por segunda vez”²⁸. Las primeras víctimas de Hoffman son también dobles: se trata de las gemelas María y Magdalena Venegas, asiduas al taller de Juan Cherniakovski que frecuenta el aspirante a poeta, entonces aún Emilio Stevens. Estas gemelas se convierten en *Estrella distante* en las hermanas Verónica y Angélica Garmendia, “gemelas

26 Iván Quezada. “La caída de Chile”, *cit.*, p. 146.

27 Roberto Bolaño. *Estrella distante*, *cit.*, p. 11.

28 *Ibid.*, p. 50.

monocigóticas (...) tan iguales algunos días que era imposible distinguirlas y tan diferentes otros días (pero sobre todo *otras* noches) que parecían mutuamente dos desconocidas cuando no dos enemigas”²⁹, víctimas de los delirios criminales vanguardistas de Carlos Wieder, que aún bajo el nombre de Alberto Ruiz-Tagle frecuenta los talleres literarios de Juan Stein y Diego Soto (ambos amigos del alma y rivales, también integrantes de una construcción dual). Juan Cherniakovski, pues, se convierte en Juan Stein, aunque no deja de ser interesante, para observar los juegos de simetrías y espejos de Bolaño, que el Juan Stein de *Estrella distante* tenga un pariente, un primo de su madre, general del Ejército Rojo, llamado precisamente Iván Cherniakovski. También, por supuesto, Diego Soto tiene su correspondencia en el episodio de *La literatura nazi en América*, bajo el nombre de Martín García, aunque su historia se desarrollará, como veremos más adelante, sólo en una de las “suculentas digresiones” de *Estrella distante*. También el amigo del narrador, que sigue los pasos del criminal, tiene una identidad paralela en ambas obras: Cecilio Macaduck, “el poeta-dependiente de una zapatería y ex miembro del taller de Juan Cherniakovski”³⁰ que investiga el paradero del artista-asesino en *La literatura nazi en América* es el Bibiano O’Ryan de *Estrella distante*, aunque en esta novela su protagonismo es mucho más notorio, convirtiéndose en uno de los testimonios fundamentales para seguir el rastro de Wieder y llegándose a insinuar incluso la posibilidad de que sea el autor del catálogo de artistas nazis precedente, en otro juego de espejos y duplicidades: “quería, finalmente, escribir un libro, una antología nazi americana. Un libro magno (...) que cubriría todas las manifestaciones de la literatura nazi en nuestro continente, desde Canadá (...) hasta Chile, en donde seguramente iba a encontrar tendencias para todos los gustos”³¹.

En ese juego de identidades paralelas entre los dos textos, uno de los más interesantes es el que se establece con el narrador de ambas obras. En “Ramírez Hoffman, el infame”, como se ha señalado, el narrador es un yo que responde al nombre de Bolaño. Sin embargo, en *Estrella distante* un autor-narrador-personaje Bolaño, que en este caso no aparece nunca con un nombre explícito en el relato, nos cuenta en el prólogo, en ese juego borgeano-menardiano, que escribió el relato a cuatro manos con Arturo B, “veterano de las guerras floridas y suicida en África”³², en clara referencia a su alter ego principal, Arturo Belano, protagonista de *Los detectives salvajes* y presente en otras obras del autor, y cuya relevancia se analizará con detalle más adelante.

29 *Ibid.*, p. 15.

30 Roberto Bolaño. *La literatura nazi en América*. Barcelona: Seix Barral, 1996, p. 194.

31 Roberto Bolaño. *Estrella distante*, cit., p. 52.

32 *Ibidem*.

Además de todas esas identidades paralelas, en *Estrella distante* hay muchos otros elementos que remiten al tema del doble y a las identidades múltiples. Carlos Wieder, después de la exposición fotográfica que debe convertirse en la cumbre del arte de vanguardia chileno y que no muestra otra cosa que los cadáveres de las mujeres a las que torturó y asesinó, en una bárbara “epifanía de la locura”³³, desaparece casi sin dejar rastro, y a partir de ahí vuelve a hacer acto de presencia en varios momentos de la novela con seudónimos diversos, algunos de los cuales aparecen también en *La literatura nazi en América*. Así, lo encontramos en publicaciones de ideología más o menos fascista, por ejemplo, “bajo el seudónimo de Masanobu”³⁴. Wieder será también el escritor Juan Sauer³⁵, el cámara de películas pornográficas de bajo presupuesto R.P. English³⁶ y el “escritor bárbaro” Jules Defoe³⁷. Pero uno de sus heterónimos más relevantes es Octavio Pacheco, autor teatral de una pieza en la que dos hermanos siameses se dedican a martirizarse mutuamente durante un tiempo, durante un ciclo “pasado el cual el martirizado se convierte en martirizador y viceversa”³⁸. La tesis de la obra se convierte en un doble de la fotografía y la poesía extrema que practica Wieder, ya que “sólo el dolor ata a la vida, sólo el dolor es capaz de *revelarla*”³⁹, y anticipa la ambigüedad de la frontera entre el torturado y el torturador, entre la víctima y el verdugo, que adquirirá una importancia fundamental en uno de los momentos cumbre de la novela, cuando el protagonista-narrador descubra en Wieder a un “horrendo hermano siamés”⁴⁰. Y es que, en cierta medida, Wieder es el doble, o el reflejo perverso, del narrador y de su compañero y amigo Bibiano O’Ryan (y también de otros personajes, como Juan Stein, Diego Soto o Lorenzo/Lorenza/Petra), puesto que constituye “la proyección antinómica de la aparente posición que ellos tiene en la sociedad chilena: la del joven artista asociado a una generación políticamente comprometida y adscrita a una herencia cultural proveniente de la vanguardia europea y latinoamericana”⁴¹. Wieder encarna, hasta cierto punto, la perversión de esa imagen, la radicalización extrema de una vanguardia en la cual todos estos personajes buscan sus raíces, una vanguardia que, en el caso del poeta-asesino, es instrumentalizada por el poder, por los discursos totalitarios con los que se relacionan también las diversas figuras de *La literatura nazi en América*. Un discurso radical, en el caso de Wieder, que pretende la

33 *Ibid.*, p. 97.

34 *Ibid.*, p. 105.

35 *Ibid.*, p. 106.

36 *Ibid.*, p. 134.

37 *Ibid.*, p. 143.

38 *Ibid.*, p. 104.

39 *Ibidem*.

40 *Ibid.*, p. 152.

41 Jeremías Gamboa Cárdenas. “¿Siameses o dobles? Vanguardia y postmodernismo en *Estrella distante* de Roberto Bolaño”. En: *Bolaño salvaje, cit*, p. 212.

higienización de la poesía mediante la muerte y la sangre.

Todo esto nos conduce a la relación más importante de dobles u opuestos que se puede trazar en *Estrella distante*: la ambigua especularidad que une a Carlos Wieder y al narrador de la novela. Como señala muy acertadamente Jeremías Gamboa Cárdenas, el narrador y Wieder van a seguir caminos en principio contradictorios, pero también, hasta cierto punto, paralelos, dobles: “Ruiz Tagle se va a convertir en el poeta oficial futurista del régimen a la vez que el narrador se irá alineando a la posición del vanguardista decadente”⁴², creando un juego especular entre dos puntos extremos “de donde derivan actitudes ora plebeyas ora aristocráticas, como la del artista *dandy* y el artista *bohémien*, manifestaciones iguales y contradictorias de un estado de ánimo idéntico y de una misma situación social”⁴³. Esa vanguardia en la órbita de la cual se hallan los protagonistas de *Estrella distante* proviene de una tradición que exalta la misoginia y la violencia, una tradición que se remonta a Baudelaire y que no admite “otro tipo de héroe más que el dandy o el criminal”⁴⁴. Carlos Wieder, mediante esas acciones que pretenden ser simultáneamente criminales y poéticas, se convierte en ambas cosas. Así pues, las concomitancias entre el asesino-poeta y el narrador son evidentes: “Wieder y yo habíamos viajado en el *mismo* barco, sólo que él había contribuido a hundirlo y yo había hecho poco o nada por evitarlo”⁴⁵. Ese “mismo barco” puede tener lecturas diversas, y quizá complementarias: por un lado, puede referirse al fracaso colectivo de un país, de una generación que se ha visto obligada a compartir (aunque sea desde posiciones muy diversas) un mismo horror, y ahí podría encontrarse el origen de todas las duplicaciones y simetrías, porque todas constituirían caras distintas de un mismo horror; sin embargo, siguiendo con la interpretación más relacionada con el arte de vanguardia, también puede remitir a una determinada herencia literaria, y así *Estrella distante*, del mismo modo que *Los detectives salvajes*, también podría leerse como la narración del fracaso de la vanguardia. De hecho, los dos talleres literarios de los protagonistas de la novela acaban desapareciendo, del mismo modo que lo hará Wieder. Pero esa pasividad del narrador, que “había hecho poco o nada por evitarlo”, también enlaza con la idea de la complicidad con el poder que se establece a partir del silencio y del olvido, y que alcanza su clímax en *Nocturno de Chile*; remite, pues, a la historia de un Chile que “pasó del porvenir al terror para insertarse al fin en la claudicación burguesa mundial”⁴⁶. El “mismo barco” constituye así una metáfora del doble tanto a nivel estético como político, puesto que además de la voluntad de

42 *Ibid.*, 216.

43 *Ibid.*, 217.

44 *Ibidem*.

45 Roberto Bolaño. *Estrella distante*, cit., p.131.

46 Marcelo Cohen. “Donde mueren los poetas”. En: Roberto Bolaño: *la escritura como tauromaquia*, cit., p. 33.

renovación literaria que une a los distintos personajes de la novela, nos hallamos ante la duplicación extrema de un régimen totalitario, ante la exacerbación del horror de una época en la que el silencio cómplice y el miedo permitieron convertir la barbarie en realidad cotidiana.

Pero la identificación definitiva entre el narrador y Wieder llega más tarde. Después de rastrear su pista por encargo del detective Abel Romero, el narrador da con su paradero, y finalmente se produce el momento del temido encuentro: “entonces llegó Carlos Wieder y se sentó junto al ventanal, a tres mesas de distancia. Por un instante (en el que me sentí desfallecer) me vi a mí mismo pegado a él, mirando por encima de su hombro, horrendo hermano siamés”⁴⁷. Y es que Wieder, ese personaje misterioso y demoníaco, esa especie de encarnación del “mal absoluto”⁴⁸, funciona hasta cierto punto como símbolo de toda una generación. Wieder es el personaje con el que el narrador comparte una dureza (y también, quizá, una tristeza infinita) que sólo pueden tener “y sólo pasados los cuarenta, algunos latinoamericanos. Una dureza tan diferente de la de los europeos o norteamericanos. Una dureza triste e irremediable”⁴⁹, la dureza que propicia la experiencia del horror. Pero a pesar de que el narrador le pide a Abel Romero que no mate a ese tipo que ya no parece ni un poeta ni un aviador intrépido ni tampoco (lo que es más importante) un asesino de leyenda, en el momento de la anagnórisis se produce un intercambio simbólico de los papeles de víctima y verdugo, como sucedía con los hermanos siameses de la obra de Octavio Pacheco, ya que, gracias al reconocimiento por parte del narrador, Wieder será finalmente ajusticiado. Y es que, de algún modo, todos estos dobles responden a la manifestación de las distintas partes oscuras del ser humano. Sin embargo, la proximidad entre la literatura y el mal y los complejos límites de esta relación es un tema muy complejo que merecerá un análisis en profundidad en capítulos posteriores.

Otra forma del doble en *Estrella distante* es la casa de Alberto Ruiz-Tagle, que adquiere en cierto modo el carácter de una duplicación de su dueño. Se trata de una casa “preparada, dispuesta para el ojo de los que llegaban, demasiado vacía, con espacios en donde claramente faltaba algo”⁵⁰. Es una suerte de escenario, una doble realidad (igual que doble es la vida y la actividad de su dueño) que anticipa *otra* casa, la que contiene la habitación donde Carlos Wieder (ya plenamente Wieder, transformado por completo en asesino y artista de vanguardia) realizará su macabra exposición fotográfica, convirtiendo ese espacio en un lugar absolutamente *preparado* para el mal. En la casa de Ruiz-Tagle, sin embargo, “lo que faltaba

47 Roberto Bolaño. *Estrella distante*, cit., p. 152.

48 Roberto Bolaño. *Entre paréntesis*, cit., p. 20.

49 Roberto Bolaño. *Estrella distante*, cit., p. 153.

50 *Ibid.*, p. 17.

era algo innombrable”⁵¹, tal vez como el propio Wieder, que tiene demasiados nombres pero que nunca se llega a conocer; o tal vez ese “algo innombrable” sea el mal absoluto que en cierto modo encarna el protagonista. De cualquier forma, se trata de una morada que refleja la doble identidad de su dueño: por un lado, es fría y distante como los poemas que Alberto Ruiz-Tagle lee en los talleres literarios de Juan Stein y Diego Soto; por otro lado, es descrita como una casa “desnuda y sangrante”⁵², en la que parecía que “el anfitrión hubiese *amputado* trozos de su vivienda”⁵³, elementos que de alguna manera anticipan la siniestra actividad de Carlos Wieder, torturador y asesino de mujeres, y que se convierten en indicadores de un mal latente que estalla con la máxima violencia en el descenso a los infiernos que representa esa “epifanía de la locura” que es la exposición del poeta-fotógrafo-asesino.

Otra forma distinta del motivo del doble la hallamos en la “obra aérea” de Wieder. En este aspecto hay dos momentos especialmente significativos. El primer “acto poético de Carlos Wieder”⁵⁴, convertido en un auténtico artista-héroe vanguardista, consiste en dibujar versos de humo con su avioneta sobre el cielo chileno reproduciendo algunos pasajes del Génesis, acción poética que, como sostiene Helena Usandizaga, “duplica uno de los más antiguos textos sobre el origen del mundo en un código misterioso”⁵⁵. En efecto, se trata de una duplicación literaria de uno de los textos más antiguos de la humanidad, pero de un doble perverso: mientras que Wieder realiza actos poéticos que remiten a la creación del universo, sus actos criminales (aunque bajo su punto de vista, se trata de actos igualmente poéticos) consisten en la destrucción, en la muerte, y en parte en la destrucción de la poesía, puesto que todas sus víctimas son poetisas. La siguiente actuación de Wieder, sin embargo, nos ofrece el reverso de esta primera, y en cierta forma sí que se convierte en un doble de sus actividades más macabras y de su “poética” vanguardista, de esa especie de poética del apocalipsis: se dedica a escribir sobre el cielo chileno versos como “La muerte es amor (...), la muerte es crecimiento (...), la muerte es limpieza”⁵⁶, “la muerte es mi corazón”⁵⁷. Estos versos, a su vez, se convierten en el reverso de los de un personaje que podría ser el doble “real” del piloto-poeta Carlos Wieder, esto es, Raúl Zurita, que escribe en el cielo de Nueva York, en 1982, fragmentos de un texto titulado “La vida nueva”, con versos como “Mi Dios es mi amor de

51 *Ibidem*.

52 *Ibid.*, p. 18.

53 *Ibid.*, p. 17.

54 *Ibid.*, p. 34.

55 Helena Usandizaga. “El reverso poético en la obra de Roberto Bolaño”. En: *Jornadas homenaje. Roberto Bolaño, cit.*, p. 88.

56 Roberto Bolaño. *Estrella distante.*, cit., p. 90.

57 *Ibid.*, p. 91.

Dios”⁵⁸, diametralmente opuestos a los del poeta Wieder (su doble deformado, su “horrendo hermano siamés”), que escribe, ya casi sin humo y bajo la tormenta, en un escenario apocalíptico, “La muerte es resurrección”⁵⁹.

Otra forma del doble, que tiene mucha importancia en esta obra y en la mayoría de las novelas de Bolaño, y que además se relaciona con otro elemento fundamental, la mirada, es el tema de la fotografía. Wieder es un personaje de mirada fría y perversa, que mira y al mismo tiempo oculta su verdadera mirada (al igual que su identidad), “como si detrás de sus ojos tuviera otro par de ojos”⁶⁰. Y esa mirada doble se concreta en la fotografía, que es el arte de la mirada pero también de la duplicación. Bolaño habla de la fotografía en un texto de *Entre paréntesis*: “¿En qué consiste la lucidez de la fotografía? ¿En ver lo que se tiene que ver y no ver lo que no se tiene que ver? ¿En tener siempre los ojos abiertos y verlo todo? ¿En seleccionar aquello que se ve, en hacer hablar aquello que se ve? ¿En buscar, entre un alud de imágenes vacías, aquello que el ojo vislumbra como belleza? ¿En buscar vanamente la belleza?”⁶¹.

Podríamos afirmar que el poeta-fotógrafo experimental Carlos Wieder, con su fotografía del apocalipsis, sería el reflejo distorsionado, la perversión, la búsqueda límite (o más allá del límite) de todas estas potencialidades de la fotografía.

La fotografía, por otra parte, también adquiere un gran relieve en la obra bolañiana porque guarda una estrecha relación con la identidad, sobre todo en una sociedad “dominada por la explosión de imágenes”⁶², en la cual “encontrar pistas parece imposible, pero no porque estas escaseen, sino porque todo puede ser pista de algo”⁶³. De alguna manera, la fotografía se convierte en una paradoja: encarna la duplicación de la imagen, de la identidad, la proliferación y la multiplicidad de la identidad, hasta llegar a disgregarla, a disolverla. Pero esta identidad múltiple tiene su reverso en la ausencia de fotografías, que es otra forma de desaparición de la identidad. Esa ausencia de fotografías que define una identidad enigmática

58 Helena Usandizaga. “El reverso poético en la obra de Roberto Bolaño”, *cit.*, p. 88.

59 Roberto Bolaño. *Estrella distante*, *cit.*, p. 91. Cabe señalar que el paralelismo entre la obra poética y la figura de Zurita y Wieder lo propone como hipótesis Helena Usandizaga en su estudio “El reverso poético en la obra de Roberto Bolaño” (en *Jornadas homenaje. Roberto Bolaño*, *cit.*) y lo reafirma María Luisa Fischer en “La memoria de las historias en *Estrella distante* de Roberto Bolaño” (en *Bolaño salvaje*, *cit.*). Sin embargo, aunque el paralelismo resulte muy sugerente y Zurita pueda leerse como un reverso de Wieder, hay que tener en cuenta que Bolaño nunca admitió haberse inspirado en Zurita: “si yo digo que vi a Wieder escribiendo versículos en el aire antes de que Zurita contracara sus aviones neoyorquinos para escribir aquella frase, no me va a creer nadie y tampoco tiene la menor importancia, porque no creo que mi novela se sustente en eso. Mi discurso no tiene absolutamente nada que ver con el discurso de Zurita” (Andrés Braithwaite. *Bolaño por sí mismo*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 2006, p. 112).

60 *Ibid.*, p. 86.

61 Roberto Bolaño. *Entre paréntesis*, *cit.*, p. 259.

62 Valeria de los Ríos. “Mapas y fotografías en la obra de Roberto Bolaño”. En: *Bolaño salvaje*, *cit.*, p. 245.

63 *Ibidem*.

caracteriza, por ejemplo, al misterioso protagonista de *2666*, Benno von Archimboldi, los libros del cual aparecen “sin fotos en la solapa o en la contraportada”⁶⁴. La fotografía relacionada con la muerte, con las víctimas, con la desaparición de la identidad (o incluso, con la perpetuación macabra y siniestra de esa desaparición), la encontramos tanto en *Estrella distante*, con la exposición fotográfica de las poetisas asesinadas, como en las fotografías que la policía, los detectives o la prensa realizan a las víctimas de los crímenes de Santa Teresa en *2666*, las cuales, paradójicamente, en muchas ocasiones no sirven para identificar a las víctimas. Sin embargo, sí que tienen un valor identificativo en el caso de *Estrella distante*, ya que es una fotografía la que permite descubrir que Carlos Wieder y Alberto Ruiz-Tagle son la misma persona: “Dos días después la Gorda llamó a Bibiano y le dijo que Alberto Ruiz-Tagle era Carlos Wieder. Lo había reconocido por la foto del *Mercurio*”⁶⁵. En su caso, no obstante, este elemento también adquiere tintes paradójicos: Wieder es el fotógrafo siniestro, el cámara de las películas pornográficas de bajo presupuesto, la mirada, el ojo perverso, pero apenas hay fotografías de él, e incluso la que sirve para su identificación es “borrosa y poco fiable”⁶⁶, de acuerdo con su carácter de “protagonista ausente”, aspecto que se analizará en profundidad más adelante.

Como se ha señalado antes, la intensa “poética del doble” que aplica y cultiva Roberto Bolaño no sólo se circunscribe a *La literatura nazi en América* y a *Estrella distante*, sino que recorre todas sus novelas. Otro claro ejemplo de ello sería *Nocturno de Chile*, la delirante narración de un personaje que también posee dos nombres y dos personalidades. Por una parte, es Sebastián Urrutia Lacroix, cura y miembro del Opus Dei con veleidades poéticas. Por otra, es el crítico literario H. Ibacache, que ya en *Estrella distante* (poniendo en evidencia el juego de espejos entre sus obras) hace una enardecida apología de la poesía de vanguardia de Carlos Wieder: “Una carrera que por aquellos días, los días de las exhibiciones aéreas, recibió el espaldarazo de uno de los más influyentes críticos literarios de Chile (...), un tal Nicasio Ibacache, anticuario y católico de misa diaria aunque amigo personal de Neruda y antes de Huidobro y corresponsal de Gabriela Mistral y blanco predilecto de Pablo de Rokha y descubridor (según él) de Nicanor Parra (...). En su columna semanal de *El Mercurio* Ibacache escribió una glosa sobre la peculiar poesía de Wieder. El texto en cuestión decía que nos encontrábamos (...) ante el gran poeta de los nuevos tiempos”⁶⁷. Sebastián Urrutia Lacroix decide “adquirir un seudónimo para mis labores críticas y mantener mi nombre verdadero

64 Roberto Bolaño. *2666*. Barcelona: Anagrama, 2004, p. 30.

65 Roberto Bolaño. *Estrella distante*, cit., p. 51.

66 *Ibidem*.

67 Roberto Bolaño. *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama, 2000, pp. 44-45.

para mis entregas poéticas”⁶⁸, aunque muy a su pesar, el crítico acaba siendo bastante más conocido que el poeta, aunque él, en cierto modo, quiere convertirse en un doble de Wieder y llegar a ser el gran poeta de los nuevos tiempos: “Urrutia Lacroix planeaba una obra poética para el futuro, una obra de ambición canónica que iba a cristalizar únicamente con el paso de los años”⁶⁹, una obra “que se estaba gestando verso a verso, en la diamantina pureza de su *doble*”⁷⁰, esto es, del crítico Ibacache. Sin embargo, lejos de los excesos vanguardistas de Wieder, Urrutia Lacroix defiende “un esfuerzo civilizador (...), un ejercicio vivo de despojamiento y de racionalidad, es decir de valor cívico”⁷¹, aunque al final ese esfuerzo civilizador lo llevará a transformarse en algo muy parecido al Wieder más perverso, en una suerte de doble pasivo de este último, en uno de los que viajaban en el mismo barco e hicieron “poco o nada” por evitar el naufragio, puesto que se convierte en el paradigma del colaboracionismo de la literatura con el poder, con el régimen totalitario de Pinochet, a quien acaba dando clases de marxismo para que entienda mejor a sus enemigos. En estas clases podemos ver como Urrutia Lacroix se transforma, indirectamente, en posible verdugo de una de las autoras de las lecturas que usa para sus clases, Marta Harnecker, que será desde el primer momento motivo habitual de conversación de los golpistas, con comentarios misóginos que dejan intuir un destino no muy halagüeño y no demasiado distinto del que sufrirán las víctimas de Wieder o las mujeres asesinadas en Santa Teresa: “Hablamos de Marta Harnecker. El general Leigh dijo que la señora en cuestión tenía amistad íntima con un par de cubanos. El almirante confirmó la información. ¿Es eso posible?, dijo el general Pinochet. ¿Puede ser eso posible? ¿Hablamos de una mujer o de una perra?”⁷².

El doble adquiere una importancia fundamental en *Nocturno de Chile* porque se trata de una novela sobre el enmascaramiento, algo que ya se hace evidente en la cita de Chesterton que precede a la novela: “quítese la peluca”. Una peluca que no consigue ocultar ni contener la “tormenta de mierda”⁷³ que se desata en el segundo, último y brevísimo párrafo del libro, después del delirio de casi ciento cincuenta páginas de Sebastián Urrutia Lacroix que pretende justificar ese silencio cómplice del *establishment* literario que se convierte en otra forma del terror. Como afirma Patricia Espinosa, Bolaño “manifiesta una permanente preocupación por exponer la vinculación de un individuo y la literatura con figuras o estados represivos”⁷⁴, y

68 *Ibid.*, p. 36.

69 *Ibid.*, p. 37.

70 *Ibidem.*

71 *Ibidem.*

72 *Ibid.*, p. 111.

73 *Ibid.*, p. 150.

74 Patricia Espinosa. “Roberto Bolaño, un territorio por armar”, en *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, cit., p. 129.

pone de manifiesto, especialmente en esta novela, pero también en otras, la “efectividad de las acciones destructivas de la represión en una persona cualquiera”⁷⁵ mediante “una suerte de 'mensaje' tendiente a conmover y desconfiar ante los enmascaramientos propios de cualquier autoritarismo”⁷⁶ que pretende “revitalizar la sospecha como posibilidad de resistencia y como forma de ajustar cuentas con la historia”⁷⁷. Este personaje doble, de conciencia tenebrosa, es también doble en cuanto a su relación con la realidad, ya que se trata de un yo en crisis, literaturizado y ficcionalizado, pero también con claras simetrías con un personaje real de la escena literaria chilena: “José Miguel Ibáñez Langlois, sacerdote del Opus Dei y crítico literario de seudónimo Ignacio Valente, quien durante la dictadura militar monopolizó la crítica literaria desde el conservador diario *El Mercurio*”⁷⁸.

Los espejeos y los fragilísimos límites entre la realidad y la ficción se analizarán más ampliamente en otros capítulos, aunque cabe destacar que tienen una importancia fundamental en todas sus novelas, como se pone de manifiesto en otro de los capítulos claves de *Nocturno de Chile*, el clímax del enmascaramiento y de la identidad doble: las veladas literarias en casa de María Canales. Ese momento cumbre de “la tormenta de mierda” que escandalizó a buena parte de la literatura chilena actual, duplica un episodio que, en palabras del propio Bolaño, “es real, ocurrió en Chile durante la dictadura de Pinochet y más o menos todo el mundo (ese “todo el mundo” pequeño y lejano que es Chile) lo sabe”⁷⁹. Nos hallamos frente a una casa doble, con dos espacios supuestamente antagónicos pero peligrosamente unidos, en la cual se celebran las veladas literarias organizadas por María Canales, una escritora mediocre pero dispuesta a todo por la literatura, que reúne en su casa a los artistas que no se han marchado del país y que encuentran muchas dificultades para reunirse por culpa del toque de queda. Así, la casa se convierte en el doble de una sociedad que se obstina en vivir en la negación y el silencio (como lo hace también Urrutia Lacroix-Ibacache), en obviar lo que sucede en el sótano, el lugar donde el marido de María, el norteamericano Jimmy Thompson, que también tiene una identidad doble y es agente de la DINA (Dirección de Inteligencia Nacional), se dedica a torturar a los enemigos del régimen pinochetista.

Pero *Nocturno de Chile* no es sólo un relato sobre la complicidad con el poder, también es una novela sobre la culpa, el remordimiento inútil, el miedo y el odio (encarnados en personajes concretos con nombres muy significativos, los señores Oido y Odeim). En este sentido es esencial la figura del otro doble de Urrutia Lacroix, el “joven envejecido” que lo

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 130.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ Roberto Bolaño. *Entre paréntesis*, cit., p. 77.

atormenta y que se convierte en la objetivación de su culpa, de su mala conciencia. Este personaje actúa como catalizador de un relato que pretende ser una autojustificación, una afirmación de la identidad y del papel del narrador en un momento particularmente oscuro de la historia de Chile, y que se acaba transformando en todo lo contrario, en el presagio de esa tormenta final. Cabría subrayar, sin embargo, la ambigüedad de ese otro yo del narrador, que se convierte finalmente en su doble, en el reflejo que no quiere ver, que no puede soportar a pesar de todos sus intentos de justificación (“¿soy yo el joven envejecido? ¿Esto es el verdadero, el gran terror, ser yo el joven envejecido que grita sin que nadie lo escuche?”⁸⁰), pero que también guarda muchas similitudes con Bolaño: “¿ha vivido el joven envejecido alguna escena como ésta? (...) Yo he leído sus libros. A escondidas y con pinzas, pero los he leído. Y no hay en ellos nada que se le parezca. Errancia sí, peleas callejeras, muertes horribles en el callejón, la dosis de sexo que los tiempos reclaman, obscenidades y procacidades (...) infierno y caos, infierno y caos, infierno y caos”⁸¹. Se trata de aspectos que podrían aplicarse perfectamente a novelas como *Los detectives salvajes* y a *2666*. Además ese “joven envejecido” también tiene en común con Bolaño algunos datos biográficos: “el joven envejecido (...) por entonces sólo era un niño del sur, de la frontera lluviosa y del río más caudaloso de la patria, el Bío-Bío temible”⁸². Así pues, se trata de un reflejo doble, ambiguo, de un juego de peligrosas simetrías que recuerdan a las que se producían en *Estrella distante*, donde Wieder aparecía como el “horrendo hermano siamés” del narrador Belano-Bolaño. Y es que, como ya se ha comentado, las problemáticas relaciones entre la literatura y el mal son un elemento clave en la literatura bolañiana, cuya ambigüedad aumenta mediante este complejo sistema de dobles, simetrías y relaciones especulares.

Siguiendo la “poética del doble”, también tiene un seudónimo, una identidad doble, el maestro de Urrutia Lacroix, el respetado crítico literario Farewell (que a menudo intenta, sin éxito, mantener relaciones sexuales con su discípulo). El nombre real del crítico es González Lamarca, y ese detalle causa problemas de identificación cuando Urrutia Lacroix acude como invitado a *Là-bas*, el fundo del crítico literario, y el campesino que acude a buscarle le dice que no viene del “fundo del señor Farewell”⁸³, puesto que no lo conoce por ese nombre. Esta proliferación de dobles, pues, manifiesta una y otra vez la precariedad de una identidad en crisis. También la propiedad del crítico literario, el lugar donde se produce el “bautismo en el mundo de las letras”⁸⁴ de Urrutia Lacroix, es un espacio doble. Como señala Paula Aguilar,

80 Roberto Bolaño. *Nocturno de Chile*, cit., p. 150.

81 *Ibid.*, p. 24.

82 *Ibid.*, p. 69.

83 *Ibid.*, p. 18.

84 *Ibid.*, p. 34.

“*Là Bas* como espacio de civilización, cerrado, alejado de la ciudad, corporiza el distanciamiento torremarfilista entre arte y vida (la referencia a Huysmans es explícita)”⁸⁵, convirtiendo ese espacio aislado en el reverso del exterior, de un espacio que parece encarnar la barbarie, unos campos en los que Urrutia Lacroix, durante sus paseos, descubre el caos, la miseria y la fealdad: “lo único que queda de él en mi memoria, sin embargo, es el recuerdo de su fealdad. (...) En realidad, todos eran feos (...) Almas perdidas en el desierto”⁸⁶, campesinos que le hacen sentir “miedo y asco”⁸⁷, visiones que consiguen alterar su “equilibrio físico y mental”⁸⁸. Sin embargo, esa casa alejada de la realidad que (en principio) parece oponerse a la barbarie y que, en realidad, encarna el reverso de lo que pretende Bolaño, es decir, que arte y vida sean una misma cosa, ese *Là-bas* de resonancias decadentistas, se convierte paradójicamente en el doble de la casa doble de María Canales, puesto que ambas, mediante su silencio y su alejamiento de la realidad, acaban siendo cómplices del horror impuesto por el régimen militar. La inicial contraposición entre arte y barbarie se transforma, pues, en su exacto contrario después de reflejarse en el espejo distorsionado del lugar donde, simultáneamente, se producen las tertulias literarias y el horror de la tortura.

También es posible detectar la temática (y la poética) del doble en *Los detectives salvajes*. En primer lugar, uno de los protagonistas de la novela, Ulises Lima, posee también una identidad doble, puesto que su nombre real es “Alfredo Martínez o algo así”⁸⁹. Se trata de un seudónimo de gran carga metafórica, ya que Ulises remite al viajero por antonomasia, y *Los detectives salvajes* no es otra cosa que un larguísimo viaje iniciático por Latinoamérica, Europa e incluso África, mientras que el apellido Lima mantiene una relación especular con el referente real de este personaje, el poeta mexicano Mario Santiago, fundador, junto con Bolaño, del movimiento infrarrealista. El juego que se establece resulta interesante por diversos motivos: en primer lugar, existe un paralelismo entre ambos apellidos, puesto que se trata de dos capitales latinoamericanas (lo cual podría subrayar también el carácter “transamericano” del propio Bolaño, que se analizará más adelante); por otra parte, el nombre de Mario Santiago, el inspirador de Ulises Lima, es también un seudónimo (en realidad el poeta se llamaba José Alfredo Zendejas Pineda, con lo cual el nombre real de Ulises Lima, Alfredo Martínez, muestra algún eco de su referente extranovelístico); finalmente, Mario Santiago mantuvo muchos contactos con la poesía peruana, especialmente con el movimiento

85 Paula Aguilar, “Pobre memoria la mía. Literatura y melancolía en el contexto de la posdictadura chilena (*Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño)”. En: *Bolaño salvaje*, cit., p. 132.

86 Roberto Bolaño. *Nocturno de Chile*, cit., p. 33.

87 *Ibid.*, p. 20.

88 *Ibid.*, p. 30.

89 Roberto Bolaño. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 1998, p. 41.

Hora Zero, con lo cual la elección de la capital peruana como apellido del “detective salvaje” resulta aún más significativa. También Arturo Belano tiene un nombre muy simbólico y también es el doble literario de otro escritor, en este caso del propio Bolaño, un alter ego que aparece en casi todas las novelas que constituyen el corpus de estudio de este trabajo y que será objeto de un análisis más detallado en capítulos posteriores. Baste señalar ahora que Belano es un chileno que vive en México “desde mucho antes del golpe [de Pinochet], (...) lo que pasa es que después volvió a Chile y cuando sucedió el golpe regresó a México”⁹⁰. Su nombre puede remitir tanto a las novelas artúricas (otro clásico del viaje y la búsqueda) como al poeta Arthur Rimbaud, también, como Belano, suicida en África. En lo que respecta al apellido del personaje, hay que señalar la similitud fonética y silábica entre éste y el del propio autor de la novela, aunque no es menos interesante la hipótesis de Enrique Vila-Matas: la posibilidad de construir con las sílabas de “Belano” la palabra “Nobela”, lo cual resulta muy sugerente teniendo en cuenta que este alter ego se halla presente en la mayoría de novelas de Bolaño.

A parte de estas duplicidades, hay que añadir que Arturo Belano y Ulises Lima podrían considerarse hasta cierto punto como un personaje doble, un personaje único con dos cuerpos distintos. Con frecuencia los testimonios que recorren las páginas de *Los detectives salvajes* los describen como una unidad, como dos individuos inseparables. Por ejemplo, Amadeo Salvatierra comenta que “tenían las mentes y las lenguas intercomunicadas. Uno de ellos podía empezar a hablar y detenerse en mitad de su parlamento y el otro podía proseguir con la frase o con la idea como si la hubiese iniciado él”⁹¹. Constituyen hasta tal punto una unidad que María Font piensa en hacer el amor con ambos a la vez, como una forma de escapar a la tristeza infinita, como una forma de trascendencia a través del contacto sexual, tal vez porque los dos representan lo mismo: “yo igual los hubiera besado a los dos, y no sé por qué no lo hice, me hubiera ido a la cama con los dos, a coger hasta perder el sentido”⁹². También Rafael Barrios los ve como un personaje doble: “así eran Ulises Lima y Arturo Belano antes de que se marcharan a Europa. Como Dennis Hopper y su reflejo: dos sombras llenas de energía y velocidad (...) Un Dennis Hopper repetido caminando por las calles de México”⁹³. Cabe destacar que, tras su desencuentro con Cesárea Tinajero, ambos emprenden caminos distintos, pero hasta cierto punto simétricos, reproduciendo el mismo viaje errante, los mismos esfuerzos vanos por hallar el sentido de la vida y de la literatura. Quizá en cierto modo se

90 *Ibidem*.

91 *Ibid.*, p. 142.

92 *Ibid.*, p. 189.

93 *Ibid.*, p. 321.

podría decir que tras esa experiencia iniciática y traumática ambos hallan su propia identidad, o su propia forma de disolución. Se trata, sin embargo, de dos personajes de características muy distintas, complementarios, lo cual quizá podría reforzar la idea de que en el fondo se trata de un único personaje con dos cuerpos: “Belano era romántico, a menudo cursi, un buen amigo de sus amigos (...) aunque nadie sabía realmente qué era lo que pensaba, probablemente ni él. Ulises Lima, por el contrario, era mucho más radical y más cordial (...). Caracterológicamente, Balano era extravertido y Ulises introvertido (...). Belano se sabía mover entre los tiburones mucho mejor que Lima (...), sabía maniobrar, era más disciplinado, fingía con mayor naturalidad. El bueno de Ulises era una bomba de relojería (...). Escribía todo el tiempo (...) en los márgenes de los libros que sustraía y en papeles sueltos que solía perder. Y nunca escribía poemas, escribía versos que luego, con suerte, ensamblaba en largos poemas extraños... Belano, por el contrario, escribía en cuadernos”⁹⁴. Algunos críticos han señalado que en las obras de Bolaño se pueden encontrar muchos personajes quijotescos, pero hay una ausencia notable: la de Sancho, el personaje pragmático que da el contrapunto humorístico. Se podría afirmar, en cierto modo, que el viaje de *Los detectives salvajes* no es el del Quijote con Sancho, sino el de dos (o muchos) Quijotes, o el de un Quijote con dos (o muchos) cuerpos.

Pero del mismo modo que sucedía en *Estrella distante* y en *Nocturno de Chile*, la “poética del doble” se desarrolla en muchos otros elementos de *Los detectives salvajes*. Así, del mismo que sucedía en *Estrella distante* y en el capítulo “Ramírez Hoffman, el infame” de *La literatura nazi en América*, también aquí aparecen dos hermanas poetisas, María y Angélica Font, aunque en este caso no son gemelas, sino bastante distintas tanto en el aspecto físico como caracterial. También hallamos un doble del “enemigo literario” Octavio Paz: Horacio Guerra. En la ciudad de Santa Teresa, donde Lima, Belano y sus amigos se alojan en el Hotel Juárez, en la calle Juárez (poniendo de manifiesto que Santa Teresa es del doble literario de Ciudad Juárez, como se hará evidente en 2666), los dos “detectives salvajes” tienen una cita con “el número uno de la Facultad de Filosofía y Letras, un pendejo llamado Horacio Guerra que es, sorpresa, el doble exacto, pero en pequeñito, de Octavio Paz, incluso en el nombre”⁹⁵, convirtiéndose, tal vez, en el símbolo de la parálisis de una tradición literaria que les persigue allá donde vayan. También podemos encontrar otra forma del doble en los nombres de los amores imposibles de Belano y Lima, ya que cada uno de ellos tiene una “Laura”: en el caso de Ulises Lima se trata de la poeta Laura Damián, que murió muy joven y

⁹⁴ *Ibid.*, pp. 180-181.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 568.

que fue quien dio a Alfredo Martínez su nuevo nombre, su nueva identidad; en el caso de Belano, tenemos a su ex compañera, Laura Jáuregui, a quien él querría llevarse a viajar por el mundo y a quien dice que nunca podrá olvidar. De hecho, Laura Jáuregui llega a decir que “así era Arturo Belano, un pavorreal presumido y tonto. Y el realismo visceral, su agotadora danza de amor hacia mí”⁹⁶. De alguna manera, pues, ambas “Lauras” se encuentran muy vinculadas a los orígenes literarios de los “detectives salvajes”.

Si *Estrella distante* era un texto doble respecto a un episodio de la *Literatura nazi en América*, también la novela *Amuleto* es un texto doble respecto a un episodio de *Los detectives salvajes*, el capítulo número 4, la historia de Auxilio Lacouture, la poetisa uruguaya que se quedó encerrada en el baño de la UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México) durante la violación de la autonomía universitaria por parte del ejército en septiembre de 1968, pocas semanas antes de la masacre de estudiantes en la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco. En *Amuleto* encontramos un personaje que no tiene una identidad doble, sino múltiple, ya que en ella conviven simultáneamente muchas realidades temporales distintas. Esa multiplicidad de la identidad se vehicula a través de elementos tan significativos como el espejo: “me quedaba por un instante sola con esos trozos de espejo trizados, y me miraba (...), ¡y me encontraba!, allí estaba yo, Auxilio Lacouture, los ojos azules, el pelo rubio y canoso con un corte a lo Príncipe Valiente, la cara alargada y flaca, las arrugas en la frente, y mi mismidad me estremecía, me sumergía en un mar de dudas”⁹⁷. También adquiere una relevancia fundamental el espejo al final de la novela, cuando Auxilio Lacouture tiene la visión de la joven generación de latinoamericanos sacrificados que constituyen un reflejo de la masacre de Tlatelolco: “Ellos por un lado y yo por el otro. Vi las cumbres alpinas como un espejo, abolidas las leyes de la física, con dos lados: de un lado del espejo había salido yo y del otro habían salido ellos. (...) Sombra o masa de niños, caminaban indefectiblemente hacia el abismo”⁹⁸. También en *Amuleto*, del mismo modo que en *Estrella distante*, la ampliación con respecto a la novela de la cual deriva (en este caso, *Los detectives salvajes*) se produce, entre otros mecanismos, mediante una serie de digresiones que adquieren la cualidad de dobles o espejos de la narración principal, y que se analizarán con más detalle en el capítulo dedicado a las “suculentas digresiones”.

Las identidades dobles, o múltiples, vuelven a adquirir una importancia fundamental en la novela póstuma de Roberto Bolaño, *2666*. El enigmático escritor Benno von Archimboldi es en realidad Hans Reiter, soldado del Reich. Se trata de un personaje extraño

96 *Ibid.*, p. 169.

97 Roberto Bolaño. *Amuleto*. Barcelona: Anagrama, 1999.

98 *Ibid.*, p. 152.

desde su nacimiento: “en 1920 nació Hans Reiter. No parecía un niño sino un alga”⁹⁹. Esa extraña similitud anticipa, como señala Peter Elmore, el seudónimo del escritor, “pues Arcimboldo -el manierista milanés al que admiró Ansky- se distinguió por sus curiosos retratos de seres antropomorfos cuyas facciones se componen de frutas, flores, legumbres o, en su defecto, libros”¹⁰⁰. Se trata de un nombre que no resulta extraño a otras novelas de Bolaño, puesto que también aparece (nuevamente duplicado) en *Nocturno de Chile*: “al cruzar los huertos, donde bajo las sombra protectora de unos paltos se cultivaba toda clase de frutos y verduras dignas de un Archimboldo, distinguí a un niño y a una niña que cual Adán y Eva se afanaban desnudos a lo largo de un surco de tierra”¹⁰¹. También se hace referencia a este nombre en *Los detectives salvajes*, aunque aquí “J.M.G. Arcimboldi” es “uno de los mejores novelistas franceses”¹⁰². En 2666, es Borís Abramovich Ansky, el soldado ruso de origen judío cuyos diarios abrirán a Reiter el camino a la literatura (y a Archimboldi), quien habla por primera vez de este pintor: “En el cuaderno de Ansky aparece, y es la primera vez que Reiter lee algo sobre él, mucho antes de ver una pintura suya, el pintor italiano Arcimboldo, Giuseppe o Joseph o Josepho o Josephus Arcimboldo o Arcimboldi o Arcimboldus, nacido en 1527 y muerto en 1593”¹⁰³. Y cuando Hans Reiter decide dedicarse a la literatura e intenta conseguir una máquina de escribir, el nombre que le da al hombre que se la va a alquilar es precisamente ese, el del pintor que fascinaba a Ansky: “Reiter dijo lo primero que se le pasó por la cabeza: - Me llamo Benno von Archimboldi”¹⁰⁴. Se trata de la adquisición de una nueva identidad, la identidad (borrosa y huidiza) que lo convertirá en un escritor fantasma e incluso en candidato al Nobel, pero también la identidad que le intentará hacer olvidar a Hans Reiter, el soldado que no mató a nadie en la guerra pero que asesinó a un alemán en un campo de prisioneros. De hecho, una vieja adivina ya le recomienda que cambie de nombre para esconder ese crimen: “Es necesario que cambies de nombre. Es necesario que no vuelvas nunca más al lugar del crimen. Es necesario que rompas la cadena”¹⁰⁵.

El nuevo nombre de Reiter, además, es un nombre equívoco, que remite a otras duplicidades y ambigüedades. Por una parte, el nombre de Benno remite al carácter dual de Archimboldi, al mal, a los discursos totalitarios: “Benito, como Mussolini, no te das cuenta”¹⁰⁶, le advierte su editor. Pero la justificación de Reiter-Archimboldi aún resulta más

99 Roberto Bolaño. 2666, cit., p. 797.

100 Peter Elmore. “2666: la autoría en el tiempo del límite”. En: *Bolaño salvaje*, cit., p. 285.

101 Roberto Bolaño. *Nocturno de Chile*, cit., p. 29.

102 Roberto Bolaño. *Los detectives salvajes*, cit., p. 170.

103 Roberto Bolaño. 2666, cit., p. 911.

104 *Ibid.*, p. 981.

105 *Ibid.*, p. 973.

106 *Ibid.*, p. 1012.

ambigua, puesto que afirma que le han puesto ese nombre en honor a “Benito Juárez”¹⁰⁷, un peligroso eco de la Ciudad Juárez que evoca Santa Teresa, ese centro del mal en el cual Archimboldi acabará encontrándose con su sobrino Klaus Haas, acusado de los asesinatos de mujeres que se cometen allí. Por otra parte, “está el apellido tomado del pintor milanés del siglo dieciséis cuyas obras, esos retratos alegóricos compuestos por frutos y cosas que en sí son otras cosas pero que, observadas con cierta distancia y acostumbrado el ojo, dejan aparecer una figura de conjunto. Como las digresiones y las historias intercaladas en los libros mayores de B. sugieren, observadas con cierta distancia (...) un diseño de conjunto”¹⁰⁸. Archimboldi constituye, pues, un doble de los mecanismos narrativos de Bolaño.

También Borís Ansky, quien de alguna manera bautiza a Benno von Archimboldi, en realidad no es otra cosa que el doble y el reverso del alemán. A pesar de que uno es soldado del ejército nazi y el otro un judío bolchevique, comparten, de forma diferida en el tiempo, un espacio común: la literatura. También los une, por otra parte, el silencio: Ansky enmudece para siempre tras su muerte; Reiter, después de que lo operen varias veces porque una bala le ha atravesado la garganta, pierde la facultad del habla. Como señala Elmore, “una intimidad letrada y fantasmal se establece entre el lector enmudecido y el escritor difunto, pero este diálogo improbable (...) no se sostiene en la afirmación de una fraternidad abstracta: el sitio compartido es la literatura (...) La lectura genera un vínculo doble y paradójico con el otro: esa relación, lejos de fortalecer los contornos del ego, transfigura al sujeto y lo convierte en otra persona”¹⁰⁹. En efecto, esa lectura obsesiva convertirá a Reiter en Archimboldi. Además, resulta muy significativo que Reiter encuentre el diario de Ansky después de mirarse al espejo, elemento que refuerza la idea del doble: “Reiter se miró en un espejo encontrado en un rincón de su isba y le costó reconocerse. Tenía una barba rubia y enmarañada, el pelo largo y sucio, los ojos secos y vacíos (...) Luego se quitó la venda de la garganta (...). Después se puso a buscar por toda la casa algo que le sirviera para reemplazar la venda y así encontró los papeles de Borís Abramovich Ansky y el escondite detrás de la chimenea”¹¹⁰. A partir de ese encuentro, ambos recuperarán la voz perdida: los cuadernos de Ansky, escondidos y abandonados, encontrarán finalmente un lector que concederá de nuevo a su autor la posibilidad de volver a tener una voz narrativa, de contar su historia; Reiter no sólo podrá hablar de nuevo, sino que encontrará una nueva voz: su voz literaria, es decir, Archimboldi. Tras esa relación de fraternidad literaria, la obsesión de Reiter será la de no haber matado a

107 *Ibid.*, p. 1013.

108 Carlos Franz. “Una tristeza insoportable: ocho hipótesis sobre la mela-cholé de B”. En: *Bolaño salvaje*, cit., p. 113.

109 Peter Elmore, “2666: la autoría en el tiempo del límite”, cit., p. 272.

110 Roberto Bolaño. *2666*, cit., p. 883.

Ansky (esa figura que se ha convertido en su espejo, en su doble, en su “amigo”¹¹¹), ya que, en realidad, ambos han luchado en bandos contrarios. La posibilidad de descubrir el rostro de Ansky entre sus hipotéticas víctimas se convierte en una pesadilla recurrente: “quiero que Ansky viva, no quiero que muera, no quiero ser yo el asesino, aunque haya sido sin querer, aunque haya sido accidentalmente, aunque haya sido sin darme cuenta”¹¹². Esa relación problemática, presidida por la muerte, entre el lector y el autor, entre el lector y su “padre” literario, podría relacionarse con la muerte accidental de Cesárea Tinajero (un personaje lleno de simetrías y paralelismos con Archimboldi, como se verá más adelante) en manos de sus “hijos literarios”, Arturo Belano y Ulises Lima, en *Los detectives salvajes*, y es otro de los elementos que se añaden a esa ambigua relación entre la literatura y el mal, la literatura y la muerte, que preside todas las novelas bolañianas.

Ansky y Reiter, o mejor Ansky y Archimboldi, también mantienen relaciones especulares en otro sentido, y es precisamente en su invisibilidad como autores, aunque ésta adquiera formas distintas: Benno von Archimboldi, por un lado, después de la guerra se dedica exclusivamente a la literatura, pero se transforma en una especie de “escritor fantasma”, sin fotos en sus libros, sin apenas datos conocidos de su biografía, siempre huidizo y esquivo, un personaje imposible de encontrar por parte de los críticos-detectives que protagonizan la primera parte de 2666, “La parte de los críticos”. También es incluso difícil de encontrar como voz narrativa, como voz autorial, puesto que todas sus obras son muy distintas entre sí, tanto en lo que se refiere a la temática como al estilo o al género. Ansky, por su parte, además de ser una voz silenciada, puesto que sus cuadernos permanecen ocultos e ignorados hasta que Reiter los encuentra accidentalmente, es también un “escritor fantasma”, puesto que ha escrito secretamente varias novelas para un escritor más consagrado, Efraim Ivánov, quien acaba tan convencido de que las obras son suyas que ni siquiera confiesa el engaño cuando las purgas del partido comunista le convierten en un autor peligroso, y ese silencio le acaba conduciendo a la muerte: “lo más fácil hubiera sido delatarme, lo más fácil hubiera sido decir que él no era el autor de estas tres novelas, piensa y escribe Ansky, y sin embargo *eso* no lo hizo, delató a todos aquellos que sus torturadores querían que delatara (...), pero de mí no dijo una palabra. Cómplices en la impostura hasta el final”¹¹³.

Pero el tema del doble no sólo aparece en la simétrica relación entre Reiter-Archimboldi y Ansky, sino también en otro de los paralelismos más importantes de la novela: el que se establece entre Benno von Archimboldi y Klaus Haas, el presunto asesino de

111 *Ibid.*, p. 924.

112 *Ibid.*, p. 922.

113 *Ibid.*, p. 913-914.

mujeres de Santa Teresa. De hecho, hacia el final de la novela descubrimos que estos personajes tienen vínculos de sangre, puesto que Haas es el sobrino de Archimboldi, el hijo de su adorada hermana Lotte. La relación entre ambos es “espectral y especular”¹¹⁴. En efecto, Lotte ve a su hijo como una réplica diminuta de su hermano: “desde el principio Klaus se convirtió en el favorito de su abuela y de su padre, pero el pequeño a quien más quería era a Lotte. Ésta a veces lo miraba y lo encontraba parecido a su hermano, como si fuera la reencarnación de su hermano, pero en miniatura, algo que le resultaba agradable pues hasta entonces la figura de su hermano siempre había estado revestida con los atributos de lo grande y lo desmesurado”¹¹⁵. La madre de Archimboldi, por otra parte, “murió de cáncer en el hospital de Paderborn. Le suministraban constantemente morfina y cuando Klaus la iba a ver lo confundía con Archimboldi y lo llamaba hijo mío o hablaba con él en el dialecto de su aldea natal prusiana”¹¹⁶. Por otra parte, ambos son presentados como “gigantes”. Así se describe a Klaus Haas al final de “La parte de Fate”, envuelto en una atmósfera onírica, entre el sueño y la pesadilla: “cuando Fate oyó los pasos que se aproximaban pensó que eran los pasos de un gigante. (...) De pronto una voz se puso a entonar una canción. (...) Soy un gigante perdido en medio de un bosque calcinado”¹¹⁷. De Reiter-Archimboldi, por otra parte, siempre se destaca su enorme estatura, y en las fantasías de Haas en la cárcel aparece como un gigante que acabará con todos y lo salvará: “Un gigante. Un hombre muy grande, muy grande, y te va a matar a ti y a todos (...) Haas dijo que ya escuchaba sus pasos. El gigante ya estaba en camino. Era un gigante ensangrentado de la cabeza a los pies y ya se había puesto en camino”¹¹⁸.

Sin embargo, lo más inquietante es la relación que, de nuevo, vuelve a establecerse entre la literatura y el mal, entre el escritor y el asesino, una relación paralela a la que encontrábamos en *Estrella distante* en la figura de Wieder (y también en su relación especular con el propio narrador de la novela), aquí desdoblada en dos personajes llenos de simetrías y con un vínculo que va más allá del estrictamente parental. En efecto, la desbordante complejidad narrativa de *2666* se articula en torno a dos búsquedas fundamentales: la verdadera identidad del “escritor fantasma” y la del asesino de mujeres de Santa Teresa. Y este doble conflicto de identidad acaba confluyendo en un único personaje, Archimboldi, y planteando muchos interrogantes sobre la cuestión de la autoría (un aspecto que ya se anticipaba en el otro reflejo de Archimboldi, es decir, Ansky), tanto en lo que se refiere a la

114 Peter Elmore, “2666: la autoría en el tiempo del límite”, *cit.*, p. 262.

115 Roberto Bolaño. *2666*, *cit.*, p. 1092.

116 *Ibid.*, p. 1093.

117 *Ibid.*, p. 439.

118 *Ibid.*, p. 603.

autoría literaria (en el caso de Archimboldi y Ansky) como a la autoría criminal (en el caso de Haas). Archimboldi es, como ya hemos señalado, un “autor fantasma”, pero también lo es Haas. Acusado de las muertes en serie producidas en Santa Teresa, los asesinatos siguen produciéndose mientras él se halla en la cárcel. La novela insinúa que él podría ser responsable, tal vez, de algunas muertes, o que al menos su actitud se encuentra bastante próxima a la misoginia y la violencia machista que caracteriza los crímenes de Santa Teresa, puesto que tiene ambiguos antecedentes por “intento de violación (...), exhibicionismo y comportamiento impropio (...), manoseos, insinuaciones verbales (...), comercio con prostitutas”¹¹⁹. Pero el hecho de que Haas sea el principal sospechoso se convierte en uno de los irresolubles “misterios de México”¹²⁰, puesto que si él fuera el autor, sólo podría ser, como señala Peter Elmore, el “autor intelectual”¹²¹ de dichas muertes. Las múltiples hipótesis en cuanto a la realidad de los asesinatos, que recogen posibilidades tan dispares como el rodaje *snuff-movies*, los excesos festivos de las mafias de narcotraficantes o la violencia machista de una sociedad claramente agresiva y misógina, y que nunca ofrecen una solución definitiva, apuntan al hecho de que Klaus Haas, aunque pueda considerarse “culpable de algo”¹²², sea principalmente un chivo expiatorio, cómodo para una policía corrupta e ineficaz y para encubrir a los verdaderos culpables de las muertes. Las simetrías entre tío y sobrino, pues, son bastante complejas, puesto que en la relación con el mal, tanto Archimboldi como Haas son en cierta forma víctimas y verdugos. No hay que olvidar que Reiter, como hemos señalado, a pesar de no haber matado a nadie en la guerra, cambia su nombre a causa de un asesinato. En el campo de prisioneros donde es llevado después de la victoria norteamericana, el soldado alemán estrangula a otro personaje de nombre doble (“una noche Zeller le dijo que él no se llamaba Zeller sino Sammer”¹²³), también “autor intelectual” (como Haas) de la muerte de diversos prisioneros judíos, con lo cual Reiter, de algún modo, se convierte en una especie de vengador justiciero parecido a la pareja formada por Abel Romero y el narrador de *Estrella distante*, puesto que ambos asesinan a personajes que, de alguna forma, encarnan el mal. A partir de esta ambigüedad, “la proximidad entre los dos gigantes se torna aún más estrecha: el tío y el sobrino serían, en un sentido, siameses”¹²⁴, como lo eran Wieder y su “horrendo hermano siamés”. Otra ambigüedad especular entre Archimboldi y el hipotético asesino de mujeres de Santa Teresa se desprende de las palabras de su amada Ingeborg, que habla con él

119 *Ibid.*, p. 598.

120 *Ibid.*, p. 378.

121 Peter Elmore, “2666: la autoría en el tiempo del límite”, *cit.*, p. 269.

122 Roberto Bolaño. *2666*, *cit.*, p. 701.

123 *Ibid.*, p. 938.

124 Peter Elmore, “2666: la autoría en el tiempo del límite”, *cit.*, p. 269.

de “la atracción que sienten algunas mujeres por los asesinos de mujeres”¹²⁵ (de hecho, la abogada de Klaus Haas se acaba enamorando de él), y le dice que “en ocasiones (...) cuando estamos haciendo el amor y tú me coges del cuello, he llegado a pensar que tú eras un asesino de mujeres”¹²⁶, a lo que Reiter contesta “nunca he matado a una mujer (...). Ni se me ha pasado por la cabeza”¹²⁷. La novela nos ofrece, pues, una compleja y ambigua red de dobles y espejos de la violencia y del mal, en la que todos, de algún modo, acaban siendo víctimas y victimarios.

También se podría establecer una relación especular entre Klaus Haas y Carlos Wieder. Uno de los elementos que permiten justificarla es la imposibilidad de acceder al centro de ese “mal absoluto” que de algún modo encarnan ambas figuras, lo cual condiciona un tipo de narración desde el *exterior* de dichos personajes. Como señala muy acertadamente Elmore a propósito de *2666*, “casi toda la caracterización de Haas se hace sobre todo de modo indirecto o externo: la impresión que causa en otros y las declaraciones que da crean la imagen del personaje, pero su conciencia es un reducto enigmático”¹²⁸, algo que podría aplicarse perfectamente a la construcción de Carlos Wieder en *Estrella distante*, aunque los mecanismos narrativos sean distintos. También la misoginia constituye un elemento importante a la hora de establecer simetrías entre ambos. Y, por supuesto, no hay que olvidar la frialdad y el dominio de sí mismos que los caracterizan. Así, en *2666*, Haas aparece convertido casi en un místico, en un “asceta maldito”¹²⁹ que, en la cárcel, ajeno a su entorno, medita sobre la muerte de Dios y la insignificancia del ser humano, introduciendo elementos que evocan la filosofía nietzscheana. El sobrino de Archimboldi, en efecto, se sentaba “en el suelo, la espalda apoyada contra la pared, en la parte sombreada del patio. Y le gustaba pensar. Le gustaba pensar que Dios no existía. Unos tres minutos, como mínimo. También le gustaba pensar en la insignificancia de los seres humanos. Cinco minutos. Si no existiera el dolor, pensaba, seríamos perfectos. Insignificantes y ajenos al dolor”¹³⁰. Por otra parte, el cinismo y la indiferencia de Haas ante las muertes de las que se le acusan (“la respuesta de Haas fue desganada y sonriente y Sergio pensó que aunque no fuera el culpable de las últimas muertes, seguro que era el culpable de *algo*”¹³¹) lo relacionan con Carlos Wieder, pero también, en parte, con la complicidad indirecta con el mal y con la pasividad ante el horror de Urrutia

125 Roberto Bolaño. *2666*, cit., p. 970.

126 *Ibidem*.

127 *Ibidem*.

128 Peter Elmore, “2666: la autoría en el tiempo del límite”, cit., p. 275.

129 *Ibid.*, p. 276.

130 Roberto Bolaño. *2666*, cit., p. 702.

131 *Ibid.*, p. 701.

Lacroix en *Nocturno de Chile*.

La complejidad narrativa de *2666* permite hallar muchos otros personajes dobles, que no sólo mantienen simetrías dentro de la propia novela, sino que también establecen una continuidad especular con otras obras. Uno de esos ejemplos es la baronesa Von Zumpe, que está presente en diversos momentos de la vida de Reiter-Archimboldi, ya desde su adolescencia, y que una vez convertida en la señora Bubis, la esposa de su editor, acaba teniendo relaciones extramatrimoniales con el escritor alemán. La bella e inteligente baronesa tiene numerosos amantes a lo largo de su vida, entre los cuales destaca el general Entrescu, un militar rumano muy bien dotado que en 1944 acabará siendo crucificado por sus propios soldados en una escena especialmente impactante. La historia de ambos personajes constituye un reflejo de la que se establece en *La literatura nazi en América* entre la escritora Daniela de Montecristo y el general rumano Eugenio Entrescu, que “durante la segunda Guerra Mundial se distinguió en la toma de Odessa, el sitio de Sebastopol, la batalla de Stalingrado. Su miembro viril, erecto, medía exactamente 30 cm, dos más que el del actor porno Dan Carmine. Fue jefe de la 20 División, de la 14 División y del 3 Cuerpo de Infantería. Sus soldados lo crucificaron en una aldea cercana a Kishinev”. El paralelismo entre una de las primeras novelas de Bolaño y su *opera magna* refuerza la idea de que *2666* supone una especie de compendio narrativo de toda su obra anterior.

Podemos concluir, pues, que el motivo del doble ocupa un papel fundamental en todas estas novelas, tanto a nivel temático y metafórico como estético. Su función estructural, inserta en un complejo sistema de duplicaciones y simetrías que de alguna manera potencian y al mismo tiempo contrarrestan la “estética de la fragmentariedad”, se analizará con detalle en la segunda parte de este trabajo.

II.3. LA BÚSQUEDA DE UNA IDENTIDAD

Las novelas de Roberto Bolaño, tanto las más extensas como las más breves, se estructuran siempre alrededor de una búsqueda, de un viaje iniciático, literario, que trata de remontarse a unos orígenes más que confusos; se trata de una aventura que, sin embargo, desemboca de manera inevitable en el naufragio, en la derrota. Y aunque probablemente sus protagonistas intuyen ese sinsentido antes de emprender su camino, no tienen la posibilidad de volver atrás, ya que “el viaje de la literatura, como el de Ulises, no tiene retorno”¹³². Y es que, como señala Rodrigo Fresán, las novelas de Bolaño “acaban en realidad ocupándose de

132 Rodrigo Fresán. “El samurái romántico”. En: *Bolaño salvaje, cit.*, p. 293.

una única e inmensa cosa: la persecución y el alcance -esté simbolizada en alguien llamada Cesárea Tinajero o en alguien que responde al nombre de Benno von Archimboldi- de la literatura como si se tratara de una cuestión de vida o muerte, de la literatura como Génesis y Apocalipsis o Alfa y Omega”¹³³. Se trata, pues, de un viaje circular, en ocasiones de un auténtico descenso a los infiernos, de un paseo por el borde del abismo que recorre todos los lugares posibles de ese apocalipsis que se acerca muy peligrosamente a los lugares de la literatura, o que se confunde con ellos. Una aventura de conocimiento que tiene como protagonistas a los escritores, a los poetas, a los literatos, convertidos para ese viaje en detectives.

II.3.1. LA BÚSQUEDA DE LOS ORÍGENES: LA ORFANDAD

En el inicio del viaje bolañiano se halla siempre el deseo de conocer los orígenes, unos orígenes a menudo problemáticos, sobre todo en una realidad posmoderna que no ofrece verdades estables e inamovibles y que provoca una crisis de referentes. En ese contexto adquiere una gran importancia la orfandad, real y literaria, colectiva e individual.

Las dos grandes búsquedas de Bolaño, *Los detectives salvajes* y *2666*, encarnan de algún modo la búsqueda de la Madre (Cesárea Tinajero, madre de los real visceralistas) y del Padre (Benno von Archimboldi, “padre literario” de los críticos que protagonizan la primera parte de *2666*). De hecho, resultan significativos los paralelismos que se pueden trazar entre ambas figuras, a parte de la función estructural de organizar narrativamente la búsqueda y el falso misterio de la trama: se trata, en ambos casos, de protagonistas ausentes, de identidad tan borrosa y conflictiva como la de los hijos-discípulos que los buscan; además, ambos tienen una presencia que se podría calificar de “totémica”, puesto que, como hemos visto, Archimboldi es un “gigante”, mientras que Cesárea, cuando los “detectives salvajes” la encuentran, parece “una roca o un elefante”¹³⁴. Se trata, pues, de dos personajes que deberían transmitir seguridad, ya que son referentes, bases (a nivel literario y, quizá, también moral), “rocas”, puntos estables que tendrían que encarnar esas certezas imposibles. Sin embargo, paradójicamente, se trata de personajes frágiles, que no pueden ofrecer ninguna seguridad ni ninguna respuesta a sus buscadores. En el caso de *Los detectives salvajes*, lo único que consiguen Belano y Lima de Cesárea Tinajero es llevarla a la muerte, quedando aún más huérfanos y desprovistos de referentes que al principio, y encarnando de alguna manera el

¹³³ *Ibid.*, p. 294.

¹³⁴ Roberto Bolaño. *Los detectives salvajes*, cit., p. 602.

fracaso definitivo de la vanguardia latinoamericana. En lo que respecta a Archimboldi, sus buscadores acaban asumiendo que nunca podrán encontrarlo (“Archimboldi está aquí -dijo Pelletier-, y nosotros estamos aquí, y esto es lo más cerca que jamás estaremos de él”¹³⁵); por otra parte, es un personaje muy ambiguo, que según Klaus Haas tendrá una aparición apocalíptica y desentrañará el “secreto del mal” que esconde Santa Teresa, algo que, sin embargo, no llega a concretarse nunca y que el escritor alemán tampoco parece demasiado capaz de hacer, como se pone de manifiesto en el reencuentro con su hermana Lotte, casi al final del libro: “Lotte habló de Klaus y de las muertes de mujeres de Santa Teresa. También habló de los sueños de Klaus, esos sueños en donde aparecía un gigante que lo iba a rescatar de la cárcel, aunque tú, le dijo a Archimboldi, ya no pareces un gigante. - Nunca lo he sido – dijo Archimboldi”¹³⁶. Tanto Cesárea Tinajero como Benno von Archimboldi, pues, son dos escritores-gigantes que encarnan la búsqueda de los orígenes, de la paternidad, como metáfora de una deseo de certidumbres y referencias por parte de los personajes bolañanos, pero al final ambos revelan que no pueden cumplir esa función, puesto que dichas certezas y verdades universales, simplemente, no existen. De ahí la ventana vacía que sirve de final a *Los detectives salvajes* y la pregunta que la acompaña: “¿Qué hay detrás de la ventana?”¹³⁷. Las búsquedas frustradas de las novelas bolañanas parecen sugerir que la respuesta es la nada: sólo un vacío, una identidad en disolución.

La búsqueda de los orígenes y el fracaso generacional adquieren un papel especialmente relevante en *Los detectives salvajes*. Los buscadores son, en este caso, un huérfano real, Juan García Madero, autor del diario que configura la primera y la tercera parte de la novela, “Mexicanos perdidos en México (1975)” y “Los desiertos de Sonora (1976)”, y un nutrido grupo de huérfanos espirituales, los jóvenes poetas de vanguardia encabezados por Arturo Belano y Ulises Lima, padres del movimiento literario del real visceralismo o realismo visceral, inspirado en el realismo visceral que en los años veinte, en la época del estridentismo, fundó Cesárea Tinajero, quien publicó un único número de una revista llamada *Caborca*.

La búsqueda de Cesárea, de esa “madre mitológica del movimiento”¹³⁸ se sitúa en un territorio límite, en la frontera, en la periferia de la periferia, en los desiertos de Sonora, que serán también el escenario donde acabará desarrollándose la búsqueda del “padre” Archimboldi, un territorio mítico y fuertemente connotado por la presencia del mal. Los hijos,

135 Roberto Bolaño. *2666*, cit., p. 207.

136 *Ibid.*, 1115.

137 Roberto Bolaño. *Los detectives salvajes*, cit., p. 609.

138 Grinor Rojo. “Sobre los detectives salvajes”. En: *Territorios en fuga*, cit., p. 67.

los huérfanos vocacionales (ya que “todos los poetas, incluso los más vanguardistas, necesitan un padre. Pero estos eran huérfanos de vocación”¹³⁹), tienen nombres también muy simbólicos, puesto que, como ya se ha mencionado, Ulises es el nombre del buscador por excelencia, mientras que Arturo Belano remite, por una parte, a un nombre muy connotado literariamente y a un apellido que lo emparenta de forma evidente con el autor del texto. Esos huérfanos en busca de referentes maternos buscarán, por una parte, su filiación literaria; por la otra, intentarán hacer la revolución, la cual, en palabras de Octavio Paz, otro de los padres imposibles de esos detectives salvajes, “es una búsqueda de nosotros mismos y un regreso a la madre”¹⁴⁰. Ese “regreso a la madre” hasta cierto punto freudiano e irónico constituye, pues, el motivo que organiza la novela. Se trata de un viaje que abarca una temporalidad muy amplia, puesto que parte del año 1975 (el año en que Juan García Madero empieza a escribir su diario dando cuenta de su encuentro con los real visceralistas), pero incluye un período anterior que conocemos gracias a Auxilio Lacouture, que nos habla del golpe de estado de Pinochet en 1973 y de la masacre de Tlatelolco en 1968, dos fechas clave en la pérdida de referentes colectivos y en el sentimiento de orfandad de la generación que protagoniza la novela, y un período posterior que se extiende de 1976 a 1996, momento en el cual, después de asistir al encuentro frustrado con Cesárea Tinajero, tanto Belano como Lima intentan hacer revoluciones políticas y literarias, pero ya sin ningún resultado. Ambos, después de la muerte de la madre, abandonan a sus “hermanos”, al resto de “huérfanos vocacionales”, que intentan recuperar todas las formas posibles de la vanguardia, consiguiendo sólo un fracaso rotundo.

El fracaso de la vanguardia que encarna el traumático encuentro con Cesárea Tinajero, que con el paso del tiempo también se reproduce en el propio fracaso de Belano y Lima, halla otros ecos en el estado de degradación y olvido en que se encuentran los miembros de las antiguas vanguardias que los “detectives salvajes” entrevistan para encontrar a Cesárea Tinajero, como por ejemplo Amadeo Salvatierra o Manuel Maples Arce. Ambos se sorprenden de que alguien se interese por el estridentismo, que al final se ha convertido en una borrosa recopilación de “nombres, nombres de hombres cabales y nombres huecos que ya no significan nada y que no son ni siquiera un mal recuerdo”¹⁴¹, un movimiento que “ya es historia y como tal sólo puede interesar a los historiadores de la literatura”¹⁴². Entre el desvarío alcohólico y nostálgico de Amadeo Salvatierra, que bebe un mezcal de nombre simbólico, “Los Suicidas” (que aparecerá también en 2666), y que se gana la vida escribiendo

139 Roberto Bolaño. *Los detectives salvajes*, cit., p. 177.

140 Octavio Paz. *El laberinto de la soledad. Postdata y vuelta*. México: Fondo de Cultura Económica, 1981, p. 162. Citado por Grínor Rojo. “Sobre los detectives salvajes”. En: *Territorios en fuga*, cit., p. 65.

141 Roberto Bolaño. *Los detectives salvajes*, cit., p. 162.

142 *Ibid.*, p. 177.

“solicitudes, rogativas y cartas”¹⁴³ y la amarga resignación de Maples Arce (ofendido por la sorpresa de Belano al saber que él fue amigo de Borges), Belano y Lima buscan, en cierto modo, referentes, figuras paternas que los conduzcan hasta esa Madre mitológica, pero sólo encuentran crisis, inestabilidades.

La muerte de la Madre literaria, sin embargo, además de estar cargada de elementos irónicos, dando lugar a una escena más paródica que dramática (como paródica es, en cierto modo, la grotesca descripción de la propia Cesárea), también puede tener una lectura más positiva, de necesaria exploración de los referentes para acabar con ellos antes de emprender el propio camino literario, de “matarlos” simbólicamente. Como señala Grínor Rojo, Cesárea Tinajero encarna “el punto cero de la modernidad literaria mexicana, latinoamericana y mundial, a la que Belano retorna antes de poner en marcha su propia máquina discursiva”¹⁴⁴. Para adquirir esa autonomía literaria sería necesario, pues, liberarse de esa madre, ya que “el precursor bloomiano es preciso descubrirlo, seguirlo y *por fin matarlo*”¹⁴⁵. Se destruye, de alguna manera, para crear. De ese modo, Lima-Belano-Bolaño quedarían libres para realizar su propia obra.

En lo que respecta a las figuras paternas de *Los detectives salvajes*, también tiene una importancia fundamental Octavio Paz, de quien hasta cierto punto Cesárea Tinajero podría ser también una duplicación paródica, puesto que “Paz fue, históricamente, el vanguardista por excelencia y el de más larga duración (...), la Cesárea Tinajero masculina, longeva, respetable y sobre todo activa del arte y de la literatura de vanguardia mexicana, latinoamericana y hasta pudiera ser que mundial”¹⁴⁶. Sin embargo, la relación con esa especie de padre opresivo es tan conflictiva en la novela como lo fue en la realidad. Como nos dice la escritora mexicana Carmen Boullosa, “los poetas de mi generación se habían alineado en bandos antagónicos preexistentes. Uno admiraba al poeta popular Efraín Huerta (...) y el segundo a los de la revista *Plural* que dirigía Octavio Paz (...). Algunos de los efrainitas eran belicosos, se presentaban en los eventos literarios a abuchear, juzgar, pelear y des-organizar. Se llamaban a sí mismos los Infrarrealistas y eran comandados por Roberto Bolaño”¹⁴⁷. Obviamente, en *Los detectives salvajes*, esa novela-espejo en que el Infrarrealismo se transforma en el realismo visceral, el gran enemigo literario de Belano y Lima es Octavio Paz, el padre imposible, a quien en la novela se insinúa que incluso amenazaron con secuestrar: “lo cierto es que nunca

143 *Ibid.*, p. 200-201.

144 Grínor Rojo, “Sobre los detectives salvajes”, *cit.*, p. 69.

145 *Ibid.*, p. 72.

146 *Ibid.*, p. 73.

147 Carmen Boullosa, “El agitador y las fiestas”. En: *Bolaño salvaje*, *cit.*, p. 418.

intentaron el secuestro, dijo él, pero lo anunciaron a bombo y platillo”¹⁴⁸. Sin embargo, al cabo del tiempo, en el Parque Hundido, un lugar de nombre simbólico (ya que “el poeta no muere, se hunde pero no muere”¹⁴⁹) y de ambiente conflictivo (un lugar de transgresión, “una selva donde campeon los ladrones y los violadores, los teporochos y las mujeres de la mala vida”¹⁵⁰), se produce un encuentro muy significativo entre Octavio Paz y Ulises Lima, esto es, entre el máximo representante del canon literario mexicano y uno de los líderes de una vanguardia en proceso de disolución. Ambos se encuentran en el parque y se dedican a pasear trazando movimientos circulares que nunca los unen, hasta que finalmente se produce un intercambio verbal. Ulises se presenta como “el penúltimo poeta real visceralista que queda en México”¹⁵¹ (quizá crea que Belano es el último) y habla del movimiento de Cesárea Tinajero, la madre muerta, “con tanta tristeza en la voz (...) que yo pensé que nunca iba a escuchar una voz más triste”¹⁵². Una vez asumido el fracaso definitivo de las vanguardias, la conversación es “serena, distendida, tolerante”¹⁵³, y se concluye con un apretón de manos con ese padre que nunca logró serlo, un acto que, de alguna manera, certifica simbólicamente la disolución de un movimiento que ya ha quedado huérfano por completo.

En *Los detectives salvajes*, además, podemos hallar otras figuras paternas o maternas bastante precarias, como es el caso de Joaquín Font, padre de las hermanas Font, o de Auxilio Lacouture, la madre-vidente que después protagonizará *Amuleto*, personajes que oscilan entre la lucidez y la locura, víctimas de desequilibrios mentales causados en gran parte por las traumáticas circunstancias históricas que los rodean. Se trata de figuras muy próximas a otras de *2666*, como Lola y Amalfitano, los padres de Rosa Amalfitano, ambos víctimas de distintas formas de locura o de inadaptación a su entorno. También los padres de Hans Reiter tienen, simbólicamente, alguna carencia: su madre es tuerta y su padre es cojo. No se trata en absoluto de elementos casuales, puesto que en ningún momento conocemos los nombres de sus progenitores, sino que siempre aparecen como “la tuerta” y “el cojo”: se trata de personajes que se definen precisamente por lo que no tienen. Incluso el propio Archiboldi los llama siempre así, subrayando esa carencia, algo que molesta a su hermana Lotte: “¿Por qué cuando hablas de papá lo llamas el cojo? ¿Por qué a mamá la tuerta? - Porque lo eran – dijo Archiboldi-, ¿lo has olvidado?”¹⁵⁴. Incluso Arturo Belano (de quien sabemos, antes de

148 Roberto Bolaño. *Los detectives salvajes*, cit., p. 507.

149 *Ibid.*, p. 341.

150 *Ibid.*, p. 504.

151 *Ibid.*, p. 509.

152 *Ibid.*, p. 510.

153 *Ibidem*.

154 Roberto Bolaño. *2666*, cit., p. 1116.

marcharse a África al encuentro de la muerte, “que había estado casado y que tenía un hijo”¹⁵⁵) puede incluirse en esta amplia galería de paternidades y maternidades precarias e inestables que no hace otra cosa que subrayar el carácter problemático de los referentes (colectivos e individuales) en el mundo posmoderno y la dificultad de definir la propia identidad.

Pero no sólo en sus dos grandes macroestructuras hallamos el tema de la paternidad problemática, de la orfandad y de la búsqueda de los orígenes. También en *Estrella distante*, en *Amuleto* y en *Nocturno de Chile* la presencia de madres, padres, hermanos y de los fracasos generacionales que a menudo éstos vehiculan tiene una importancia fundamental.

Estrella distante encarna también el fracaso de las utopías políticas y literarias que encontramos en *Los detectives salvajes*. Aquí el sentimiento de derrota y orfandad, además de hacerse evidente en las convulsas circunstancias políticas y en el sentimiento de desamparo generalizado, también se articula a través de la fraternidad perversa que se acaba estableciendo entre el narrador y Carlos Wieder, su “horrendo hermano siamés”, que encarna todo lo que él teme y desprecia y, que sin embargo, le resulta muy próximo, ya que el discurso vanguardista que compartían ha acabado exasperándose y vinculándose al régimen totalitario de un padre-asesino terriblemente represor.

Uno de los textos más relevantes en cuanto a la búsqueda de los orígenes es *Amuleto*, en el cual Auxilio Lacouture se presenta como “la madre de la poesía mexicana”¹⁵⁶. Se trata de una poetisa uruguaya exiliada en México que se convierte en una figura materna (sin hijos “reales”, como Cesárea, como Archimboldi) que ofrece apoyo y comprensión a los jóvenes poetas del DF, entre los cuales se encuentra Arturo Belano. Auxilio (cuyo nombre también resulta bastante simbólico, y remite a la cita de Petronio que precede al texto: “Queríamos, pobres de nosotros, pedir *auxilio*; pero no había nadie para venir en nuestra ayuda”¹⁵⁷) permanece encerrada en el baño de la UNAM durante la violación de la autonomía universitaria en 1968, y se presenta como la madre de una generación que camina hacia el abismo, una generación que incluye “a los niños más lindos de Latinoamérica, a los niños mal alimentados y a los bien alimentados, a los que lo tuvieron todo y a los que no tuvieron nada”¹⁵⁸, una generación que luchó por sus sueños con “el paso del valor y la generosidad”¹⁵⁹ y que acabó viviendo “una historia de terror”¹⁶⁰. Se trata de la generación que encuentra la

155 Roberto Bolaño. *Los detectives salvajes*, cit., p. 465.

156 Roberto Bolaño. *Amuleto*, cit., p. 11.

157 La cursiva es mía.

158 Roberto Bolaño. *Amuleto*, cit., p. 153.

159 *Ibid.*, p. 154.

160 *Ibid.*, p. 11.

muerte en Tlatelolco, pero también de las generaciones posteriores, que de alguna manera heredan ese fracaso generacional, esa crisis colectiva, haciendo que la orfandad se convierta en una característica congénita, que persiste a través del tiempo, por ejemplo en los poetas jóvenes que Arturo Belano empieza a frecuentar al volver de Chile (donde vive una experiencia traumática con el golpe de estado de Pinochet, otro de los acontecimientos clave del fracaso colectivo que marca a su generación): “comenzó a salir con los poetas jovencísimos de México, todos menores que él, chavitos de dieciséis años, de diecisiete, chavitas de dieciocho, que parecían salidos del gran *orfanato* del metro del DF (...) como si no fueran de carne y hueso, una generación salida directamente de la herida abierta de Tlatelolco, como hormigas o como cigarras o como pus, pero que no había estado en Tlatelolco ni en las luchas del 68, niños que cuando yo estaba encerrada en la universidad del 68 ni siquiera habían empezado a estudiar la prepa”¹⁶¹. Auxilio Lacouture se convierte, pues, en la madre de esos niños que cayeron al abismo y también en la madre de los huérfanos que los suceden. Ella, también madre precaria e inestable, encarna la memoria de una generación, una memoria delirante, fragmentada y confusa, que alterna planos temporales tomando como eje la experiencia traumática del año 1968 y como atalaya espacial para otear simultáneamente pasado, presente y futuro el baño de mujeres de la UNAM donde pasa encerrada diez días. Auxilio, mediante esa narración delirante y visionaria, muy a menudo al borde de la locura, asume el rol de mantener la memoria histórica (“Fue en Tlatelolco. ¡Ese nombre que quede en nuestra memoria para siempre!”¹⁶²), para convertir el canto “de una generación entera de jóvenes latinoamericanos sacrificados”¹⁶³ en el “amuleto” que pueda proteger a toda esa generación de huérfanos, a esos “pobres niños abandonados”¹⁶⁴ que ella ha adoptado como hijos.

La peculiar madre-vidente que es Auxilio Lacouture también encuentra otros reflejos en *Amuleto*. Por un lado, tenemos a Lilian Serpas, que “había sido una poeta más o menos conocida y una mujer de extraordinaria belleza”¹⁶⁵ y que es la madre (ella sí, madre real) del pintor Carlos Coffeen Serpas. En cierto modo Lilian se convierte en un doble de Auxilio, en otra posible (y desastrosa) madre de la poesía mexicana, pasando a formar parte de la galería de progenitores precarios a la que se hacía referencia anteriormente: “yo me quedo sin palabras, porque estoy delante de la madre de la poesía mexicana, la peor madre que la poesía

161 *Ibid.*, p. 69. La cursiva es mía.

162 *Ibid.*, p. 28.

163 *Ibid.*, p. 154.

164 *Ibid.*, p. 143.

165 *Ibid.*, p. 101.

mexicana podía tener, pero la única y auténtica al fin y al cabo”¹⁶⁶. Se trata, no obstante, de un reflejo distorsionado, puesto que mientras que Auxilio es “como una virgen loca”¹⁶⁷, Lilian Serpas ha vivido una sexualidad de plenitud desbordante, llegando a tener como amante incluso al Che Guevara. Por otro lado, *Amuleto* incluye también una historia mitológica de parricidios e incestos, la de Orestes y Erígone. Orestes, asesino de su madre y de su padrastro, podría ser de algún modo un reflejo del parricidio de Belano y Lima en *Los detectives salvajes*. La propuesta que le hace a su hermanastra Erígone, que ha concebido un hijo suyo (otra paternidad problemática) se parece mucho, además, al destino que siguen los “detectives salvajes”, que al fin y al cabo son los mismos personajes que aparecen en *Amuleto*: le habla de “vivir errantes (...) recorriendo Grecia y convirtiéndose en leyenda. Ser beatniks, no estar atados a ningún lugar, hacer de nuestras vidas un arte”¹⁶⁸.

También en *Nocturno de Chile* hallamos una búsqueda problemática de los referentes paternos. Por un lado, como señala Patricia Espinosa, “H. Ibacache se nos aparece como el último representante del moderno deseo chileno del padre terrible”¹⁶⁹, es decir, del padre autoritario y represivo que mantenga, a costa de lo que sea, la apariencia de la calma. Pero, por otro lado, de acuerdo con Paula Aguilar, hallamos “la 'orfandad' como rasgo del campo literario *post* Pinochet (...) respecto a los 'padres' canonizados por los ideales de los años 60 y 70 ya caducos; así como también respecto a la crítica literaria”¹⁷⁰. Y es que, en efecto, Sebastián Urrutia Lacroix también busca referentes paternos en el ámbito literario, tanto en la poesía como en la crítica, modelos que serán encarnados, respectivamente, por Pablo Neruda y por el crítico Farewell. El entierro de ambos padres espirituales, que se concreta en escenas de fuerte carga irónica y prácticamente simétricas (así, en el entierro de Neruda, “¿y dónde va Pablo?, preguntó Farewell. Allí delante, en el ataúd, le dije. No sea imbécil, dijo Farewell, todavía no me he vuelto un viejo gagá”¹⁷¹; en el de Farewell, “durante el entierro, pregunté dónde estaba Farewell. En el ataúd, me respondieron unos muchachos que iban adelante. Imbéciles, dije”¹⁷²), pone de manifiesto la ausencia de referentes en un panorama literario donde las figuras heroicas han desaparecido por completo. También Amalfitano en 2666 habla de las figuras paternas de Chile, en este caso añadiendo un elemento nuevo, pero siempre relacionado con la sensación de orfandad y de desprotección: la bastardía. Así, leyendo un

166 *Ibid.*, p. 109.

167 *Ibid.*, p. 101.

168 *Ibid.*, p. 122.

169 Patricia Espinosa, “Entre el silencio y la estridencia”. En: *Territorios en fuga*, cit., p. 29.

170 Paula Aguilar. “Pobre memoria la mía”, cit., p. 137.

171 Roberto Bolaño. *Nocturno de Chile*, p. 100.

172 *Ibid.*, p. 147.

fragmento sobre los hijos ilegítimos en la Historia de la Araucanía, dice que “ahí está la historia cotidiana de Chile, la historia particular, la historia de puertas para adentro. Describir con lástima al padre de la patria por su bastardía. O escribir sobre este punto sin lograr disimular una cierta complacencia”¹⁷³.

Sin embargo, a pesar de ese sentimiento de orfandad que recorre las novelas bolañianas, y que no es otra cosa que un reflejo de la imposibilidad posmoderna de encontrar certidumbres y ejes incuestionables, la preocupación del autor y de los protagonistas por establecer su genealogía literaria, la obsesión por el canon y por evidenciar las filias y las fobias para configurar una identidad literaria, por muy precaria y problemática que esta sea, constituyen una constante ineludible de sus novelas que se analizará con más detenimiento más adelante. Incluso *La literatura nazi en América* supone una parodia perversa del canon literario, un anticanon de autores ficticios que incluyen, no obstante, elementos de autores o movimientos literarios reales o posibles. Sin embargo, frente a la hipótesis de escribir el reverso de esta obra, esto es, una “literatura bolchevique en América”, Bolaño responde con una imagen que está muy relacionada con el sentimiento de orfandad y de paternidad problemática que preside sus novelas, y que pone en evidencia el fracaso de las utopías literarias y políticas de todo un continente: “tal vez no accedo de una manera directa a ello porque me duele mucho. El choque y además el ser asesinado por tus propios compañeros, es una imagen de mitología griega, el diablo devorando a sus hijos”¹⁷⁴.

II.3.2. EL VIAJE

La búsqueda de los orígenes y de la identidad que aparece de forma constante en los “huérfanos” de la novelística bolañiana se canaliza siempre a través del motivo del viaje, de la aventura, un elemento fundamental tanto en la obra como en la biografía del autor. Como afirma el propio Bolaño sobre su vuelta a Chile antes del golpe de estado de Pinochet, un viaje que reproduce Arturo Belano en *Los detectives salvajes* y en *Amuleto*, “iba a la aventura y me gustaba la aventura en sí misma”¹⁷⁵. Se trata de una afirmación que podrían compartir la práctica totalidad de los protagonistas de sus novelas. El viaje, no obstante, motivo literario que nos remite a los orígenes de la narrativa, adquiere, como señala acertadamente María Antonieta Flores, el carácter de una “épica degradada”¹⁷⁶, plagada de antihéroes: el Ulises

173 Roberto Bolaño. 2006, *cit.*, p. 277.

174 Mihály Dés. “Entrevista con Roberto Bolaño”, *cit.*, p. 153.

175 *Ibid.*, p. 144.

176 María Antonieta Flores. “Notas sobre los detectives salvajes”. En: *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, *cit.*, p. 93.

Lima de *Los detectives salvajes*, que remite a un precario Odiseo; o el propio Arturo Belano, tal vez Quijote, poeta suicida o personaje de las novelas de caballerías; o los esquivos Benno von Archimboldi y Cesárea Tinajero; o los ambiguos personajes que bordean la locura, como Auxilio Lacouture, Joaquín Font o el mismo Sebastián Urrutia Lacroix; o los críticos Jean-Claude Pelletier y Manuel Espinoza, que también “se creían (y a su manera perversa eran) copias de Ulises”¹⁷⁷. Todos ellos, en cierta forma, tienen como Ítaca su propia desaparición, sea a través de la metamorfosis, del olvido o de la muerte. De alguna manera todos son personajes que cumplen la ruta de los arquetipos heroicos de la épica clásica, pero en su caso “las pruebas enfrentadas sólo traen escepticismo, desengaño existencial, tedio”¹⁷⁸.

El viaje, esa aventura hasta cierto punto “degradada”, se erige, tanto en las microestructuras como en las macroestructuras de Bolaño, pero sobre todo en estas últimas, en un elemento estructural fundamental, que aglutina la inmensa diversidad de voces y relatos, integrando distintos episodios independientes en una historia única. Tanto en *Los detectives salvajes* como en *2666* esos fragmentos se articulan en un viaje no sólo geográfico, sino también temporal, característica que comparten *Estrella distante*, *Nocturno de Chile* y *Amuleto*, puesto que en todas estas obras, además del desplazamiento físico, la superposición de diversas temporalidades y el viaje a través de la memoria adquiere un valor fundamental.

El viaje (o quizá resultaría más adecuado decir los viajes) de Lima y Belano en *Los detectives salvajes*, su búsqueda imposible de Cesárea Tinajero hasta llegar a la pregunta sin respuesta que cierra el libro, los lleva, en efecto, a transitar un espacio geográfico muy amplio, donde adquieren una importancia clave “las pobres ciudades fronterizas”¹⁷⁹ que se erigen, como no podría ser de otra forma, en el “espejo invertido”¹⁸⁰ del progreso, de la civilización, de la gran metrópolis, un reflejo distorsionado que también adquirirá una importancia fundamental (quizá aún mayor) en la Santa Teresa de *2666*. Pero Ulises Lima y Arturo Belano también recorren otros países latinoamericanos: Chile en el caso de Belano, en un viaje del cual vuelve absolutamente transformado; la Nicaragua sandinista, “el sueño que teníamos en 1975, el país donde todos queríamos vivir”¹⁸¹, en el caso de Lima, aunque lo único que hace allí es desaparecer, como desaparecerán también los ideales revolucionarios. Su viaje les lleva, además, por distintas ciudades europeas (la bohemia de París, los bares de Barcelona, la costa catalana, una Roma casi de pesadilla, una Viena de agresividad latente) y

177 Roberto Bolaño. *2666*, cit., p. 67.

178 María Antonieta Flores. “Nota sobre *Los detectives salvajes*”, cit., p. 93.

179 Andrea Cobas Carral y Verónica Garibotto. “Un epitafio en el desierto. Poesía y revolución en *Los detectives salvajes*”. En: *Bolaño salvaje*, cit., p. 171.

180 *Ibidem*.

181 Roberto Bolaño. *Los detectives salvajes*, cit., p. 344.

africanas (todas ellas teñidas por la violencia de las guerras civiles). Pero en su viaje tiene una importancia fundamental México, puesto que mientras recorren el DF y los desiertos de Sonora en busca de su Madre literaria viajan también a través del presente y el pasado del país, en un viaje por la historia que “no hace más que poner en evidencia el fracaso prefigurado por la decisión de Cesárea de perderse en el desierto; el del proyecto modernizador de las vanguardias del 20”¹⁸². Ese fracaso de la vanguardia de los años veinte encuentra su reflejo en el fracaso de la vanguardia de los años setenta, encarnada en el precario y confuso realismo visceral de Belano y Lima, los cuales, reproduciendo los pasos de su precursora, también desaparecerán. Esa desaparición articulará la búsqueda múltiple del libro, puesto que, por un lado, hallamos el viaje de Belano y Lima en busca de Cesárea Tinajero, acompañados por el huérfano García Madero y por otro personaje, Lupe, que si bien no es huérfana es una madre que ha perdido a su hijo, y que también necesita protección); por otro lado, sin embargo, presenciamos el viaje de unos misteriosos personajes que buscan a Belano y a Lima y que entrevistan a todos los testimonios que integran la segunda parte del libro, “Los detectives salvajes (1976-1996)”, siendo interpelados por sus interlocutores en numerosas ocasiones: “estos eran sus versos, a ver si ustedes lo adivinan”¹⁸³; “¿me entiende? (...) ¿se da cuenta?”¹⁸⁴; “¡Al mismo tiempo, caballeros!”¹⁸⁵; “No, no, no, por supuesto que no”¹⁸⁶; “En mi humildad, señor, le diré que soy el único estudioso de los real visceralistas que existe en México”¹⁸⁷. Estos personajes ausentes, que buscan a los buscadores desaparecidos, se convierten también en una especie de “detectives salvajes”, reflejo de un lector que debe recomponer el complejo puzzle que configura el viaje de la obra.

También es múltiple la búsqueda que articula 2666, la del huido y enigmático Benno von Archimboldi, que acaba conduciendo a todos los personajes del libro a esa especie de centro del mal que es la ciudad de Santa Teresa. Todos los personajes, tanto los críticos que buscan a su ídolo literario como los periodistas que intentan aclarar los misteriosos asesinatos de mujeres que se producen en esa ciudad fronteriza, acaban allí. Pero nadie consigue encontrar nada, puesto que el objeto de la búsqueda (Archimboldi) encarna otra de las formas del viaje que aparece muy a menudo en las novelas bolañianas: la huida, la fuga, el movimiento permanente. En efecto, ese es uno de los rasgos más característicos del escritor alemán, “un veterano de la Segunda Guerra Mundial que sigue huyendo, un recordatorio para

182 Andrea Cobas Carral y Verónica Garibotto. “Un epitafio en el desierto”, *cit.*, p. 171.

183 Roberto Bolaño. *Los detectives salvajes*, *cit.*, p. 155.

184 *Ibid.*, p. 169.

185 *Ibid.*, p. 180.

186 *Ibid.*, p. 203.

187 *Ibid.*, p. 550.

Europa en tiempos convulsos”¹⁸⁸. Una huida que también es el *modus operandi* de Cesárea Tinajero y, a partir de un cierto momento, de Lima y Belano. De hecho, no hay que olvidar que en *Los detectives salvajes* la búsqueda de Cesárea a través de los desiertos de Sonora adopta también la forma de una huida, ya que los cuatro viajeros escapan de Alberto, el proxeneta de Lupe, y de sus matones.

El movimiento permanente de Archimboldi y de todos los personajes de 2666 da coherencia una vez más a un viaje espacial y temporal amplísimo, mucho más que el de *Los detectives salvajes*. Además de compartir con esta novela el viaje por las ciudades fronterizas de Sonora y por la historia de México, el viaje (o los viajes) de 2666 se convierten en un recorrido por todo el siglo XX, y más exactamente por el mal del siglo XX, no sólo en el continente americano sino también en Europa, con episodios relativos a la violencia racista de los Panteras Negras, a la Segunda Guerra Mundial o al nazismo, hasta llegar a ese mal contemporáneo que tiene como cumbre los asesinatos múltiples de mujeres en Santa Teresa (reflejo literario de los asesinatos reales ocurridos en Ciudad Juárez), un episodio oscurísimo que se convierte en “un retrato del mundo industrial en el Tercer mundo (...), un *aide-memoire* de la situación actual de México, una panorámica de la frontera”¹⁸⁹, para demostrar tal vez que “los arquetipos del crimen no cambian, de la misma manera que nuestra naturaleza tampoco cambia”¹⁹⁰.

El viaje de los personajes bolañianos suele ser un viaje iniciático, de descubrimiento tanto vital como literario. Por un lado, y sobre todo en el caso de *Los detectives salvajes*, el viaje de esos “huérfanos de vocación” supone una forma de iniciación a la vida, en la cual el sexo juega un papel fundamental, sobre todo en el caso de Juan García Madero, obsesionado por perder su virginidad, tanto sexual como literaria, algo que conseguirá simultáneamente gracias a su encuentro con el grupo de los real visceralistas. Es interesante hacer notar, sin embargo, que no sólo en la búsqueda de los real visceralistas se superponen la “pesquisa literaria”¹⁹¹ y el sexo, puesto que éste también juega un papel muy destacado en “La parte de los críticos” de 2666, en la cual la búsqueda de Archimboldi transcurre paralela al *menage à trois* (y, finalmente, “à quatre”) de Liz Norton, Jean-Claude Pelletier y Manuel Espinoza, e incluso en la vida de Hans Reiter, que se convierte al mismo tiempo en escritor y en amante experimentado. Esa estrecha relación entre literatura y sexo que se observa en varias de sus novelas sería otra forma de concretar la voluntad de unir arte y vida que preconizan tanto los

188 Jordi Carrión. “Roberto Bolaño, realmente visceral”. En: *Bolaño salvaje, cit.*, p. 366.

189 Roberto Bolaño. *2666, cit.*, p. 373.

190 *Ibid.*, p. 338.

191 Jeremías Gamboa Cárdenas. “¿Siameses o dobles?”, *cit.*, p. 226.

personajes bolañianos como el propio autor.

En esos viajes iniciáticos, que persiguen el conocimiento del mundo y de la propia identidad, a menudo se producen experiencias traumáticas que acaban convirtiendo a los personajes en otra persona. Como se ha comentado antes, Belano viaja a Chile antes del golpe de estado y, a la vuelta de su viaje, que encarna el fracaso revolucionario de su país natal, se ha transformado en otra persona, incapaz de creer en lo que antes creía: “cuando volvió ya no era el mismo. Comenzó a salir con otros, gente más joven que él (...), comenzó a reírse de sus antiguos amigos, a perdonarles la vida, a mirarlo todo como si él fuera el Dante y acabara de volver del Infierno (...) como si él fuera el mismísimo Virgilio”¹⁹². Se trata de un proceso paralelo al que experimenta Hans Reiter en uno de los viajes iniciáticos más terribles, la guerra, puesto que él también acabará transformándose en otra persona y adquiriendo una nueva identidad, la de Benno von Archimboldi. También le sucede algo muy parecido Manuel Espinoza, estudioso de Archimboldi, después de pasar un tiempo en la apocalíptica ciudad de Santa Teresa: “cuando iba al baño y se miraba en un espejo, pensaba que sus facciones estaban cambiando. Parezco un señor, se decía a veces. Parezco más joven. Parezco otro”¹⁹³. Nos hallamos, pues, frente a viajes descendentes, que suponen una suerte de descenso a los infiernos (al infierno exterior, pero también interior) por el que se paga un precio muy alto: la pérdida de la inocencia, el asistir en primera persona al fracaso colectivo e individual, la derrota, el desengaño. Sin embargo, es importante que cada uno asista en primera persona a ese fin de las ilusiones, a ese contacto traumático con la realidad, para que el viaje permita construir (o cuestionar) la propia identidad. Por eso, cuando Arturo Belano le cuenta a Laura Jáuregui sus planes sobre el viaje que nunca podrá compartir con ella, nombra “países como Libia, Etiopía, Zaire, y ciudades como Barcelona, Florencia, Avignon”¹⁹⁴, y cuando ella le dice que ya los visitará cuando acabe su carrera de biología y tenga tiempo y dinero, él le contesta: “no pienso *verlos*, pienso *vivir* en ellos”¹⁹⁵. Se trata, pues, de interiorizar el desencanto, las experiencias traumáticas, y de asumir como algo individual el fracaso colectivo, como hace Auxilio Lacouture en *Amuleto*.

En esos viajes iniciáticos, descendentes (como en cualquier épica, degradada o no) juega un papel fundamental el contacto con el mal, con el peligro, que revela las facetas ocultas de la realidad y hace que los protagonistas, conscientes de esa *otra* dimensión, adquieran una nueva identidad. En *Amuleto*, Auxilio Lacouture nos cuenta que “Arturito

192 Roberto Bolaño. *Los detectives salvajes*, cit., p. 196.

193 Roberto Bolaño. *2666*, cit., p. 196.

194 *Ibid.*, p. 211.

195 *Ibidem*.

Belano se marchó (...) un viaje largo, larguísimo, plagado de peligros, el viaje iniciático de todos los pobres muchachos latinoamericanos, recorrer este continente absurdo que entendemos mal o que de plano no entendemos”¹⁹⁶. Ese viaje iniciático y descendente es el que encontramos en *Los detectives salvajes*, en un recorrido que describe “la caída que caracteriza la realidad posmoderna, tanto desde Europa como desde Hispanoamérica”¹⁹⁷. De hecho, uno de los elementos que dan unidad a los fragmentos que constituyen esta novela, del mismo modo que sucede con *2666*, es que todos sus protagonistas se dirigen a la perdición. Se trata de viajes que conducen a la muerte (la de Cesárea Tinajero, y quizá también la de Belano, o la de Jacobo Urenda), al olvido (como el del real visceralismo) o a la desaparición (en cierto modo, la de todos los protagonistas de la novela).

Pero el descenso a los infiernos, que en *Los detectives salvajes* es múltiple (y puede hallarse, por ejemplo, en los desiertos de Sonora, en el golpe de estado en Chile, en un DF delirante, en el fracaso de la vanguardia, en el abismo de la locura, en el final de la juventud y de las esperanzas, en la miseria, en la violencia) es una característica general de todas las novelas bolañianas. En *2666*, Archiboldi-Reiter encuentra ese infierno en la guerra; los críticos lo hallan al llegar a la ciudad de Santa Teresa, pero también antes, puesto que el estallido de violencia que encontrarán allí ya se anticipa en una escena clave, en la que dos enfurecidos Pelletier y Espinoza propinan una terrible paliza a un taxista paquistaní que ha insultado a Liz Norton, “hasta dejarlo inconsciente y sangrando por todos los orificios de la cabeza, menos por los ojos”¹⁹⁸. Un momento cargado de violencia y tensión sexual latente (“cuando cesaron de patearlo permanecieron unos segundos sumidos en la quietud más extraña de sus vidas. Era como si, por fin, hubieran hecho el ménage à trois con el que tanto habían fantaseado”¹⁹⁹) que se convierte en un preludio de los crímenes sexuales y de los abusos de poder que hallarán en la ciudad mexicana, y que pone de manifiesto, una vez más, las ambiguas relaciones entre la civilización y la barbarie, entre la literatura y el mal (y es que los críticos, además de ser respetados académicos y héroes de la pesquisa literaria de *2666*, justo antes de la pelea están citando a Borges, comparando la ciudad de Londres con un laberinto). Quizá sea ese el motivo por el cual al final Liz Norton resuelve el triángulo amoroso quedándose con el cuarto en discordia, Morini, el único que no ha viajado a Santa Teresa, ya que tanto Pelletier como Espinoza (como hacía intuir el episodio del taxi) han ido demasiado lejos en cruzar el umbral de lo prohibido, del mal, de la violencia, en su camino

196 Roberto Bolaño. *Amuleto*, cit., p. 63.

197 Chiara Bolognese. *Pistas de un naufragio*, cit., p. 127.

198 Roberto Bolaño. *2666*, cit., p. 103.

199 *Ibidem*.

hacia la locura, y ella, de algún modo, busca la salvación huyendo de Santa Teresa y también de ellos. No obstante, se podría afirmar que, en realidad, todos los personajes de 2666 viven un descenso a los infiernos, o quizá sería más adecuado decir al Infierno, que tiene como máximo exponente la siniestra ciudad de los crímenes.

Ese viaje a través del horror y del mal también puede ser un viaje mental, un viaje por la memoria colectiva e individual, como lo son los viajes de *Nocturno de Chile* (el delirante descenso a los infiernos propios y ajenos de Sebastián Urrutia Lacroix), de *Amuleto* (otro descenso a un infierno individual y colectivo desde el lavabo de mujeres de la UNAM), o de *Estrella distante* (en el que el narrador acaba totalmente transformado, descubriendo en Carlos Wieder a un “horrendo hermano siamés”). En el caso de *Estrella distante*, además, también hay un encuentro con el mal absoluto, con el Horror, en la habitación donde se exhiben las fotografías de las víctimas de Carlos Wieder, una macabra anticipación del delirio criminal de la Santa Teresa de 2666. Un descenso a los infiernos que adquiere tintes más irónicos en *La literatura nazi en América*, esa ambigua recopilación de escritores de ideología nazi que anticipa no sólo la novela *Estrella distante*, sino la amenazadora presencia de los discursos totalitarios en el resto de sus novelas, donde el infierno bolañiano explota en toda su terrible magnitud.

Ese descenso a los infiernos que implica el viaje en la obra bolañiana encuentra un correlato extremo en algunos personajes obsesionados con el suicidio, otra de las formas del contacto con la violencia y la muerte. Chiara Bolognese, en su estudio sobre la obra del autor chileno, asocia el suicidio al desinterés por la vida y a la indiferencia que caracterizan el mundo posmoderno, actitud que señala el sociólogo francés Gilles Lipovetsky, que considera que la actitud “más común es la de una depresión generalizada y de indiferencia o, también, la inestabilidad emocional, el ser ajeno de unos hacia los otros”²⁰⁰. Bolognese remarca la apatía de la vida moderna, que no permite ejecutar acciones drásticas, de modo paralelo al de algunos personajes bolañianos, que prefieren una “autodestrucción paulatina”²⁰¹, caminando hacia la muerte, pero sin llegar a asumir ellos mismos la responsabilidad de poner fin a su vida. Ese viaje al encuentro de la muerte sería la forma más radical del descenso a los infiernos, puesto que se trata de la destrucción definitiva e irrevocable de la identidad (por muy precaria e inestable que ésta pueda llegar a ser), aunque al mismo tiempo supone un acto de afirmación extrema de la libertad del sujeto y de huida definitiva ante su incapacidad de aceptar una situación existencial sin sentido. Uno de los suicidas por excelencia en las novelas

200 Chiara Bolognese. *Pistas de un naufragio*, cit., p. 266.

201 *Ibidem*.

de Bolaño es Arturo Belano, que busca la muerte en Luanda, en las guerras civiles africanas: “me dejó entender que estaba allí para hacerse matar, que (...) no es lo mismo que estar allí para matarte o para suicidarte, el matiz está en que no te tomas la molestia de hacerlo tú mismo, aunque en el fondo es igual de siniestro”²⁰². El final de Belano, sin embargo, acaba siendo una incógnita, puesto que aunque parece tomar la decisión que le conducirá a la muerte (esto es, acompañar a un batallón de soldados junto al también suicida López Lobo), y a pesar de que en *Estrella distante* se hace referencia a él como “veterano de las guerras floridas y suicida en África”²⁰³, después reaparece en otros cuentos de Bolaño y se propone como hipotético autor de *2666*, como se verá más adelante.

Los viajes de las novelas bolañianas, además de tener un carácter descendente, muchas veces tienen también un sentido circular, algo que se observa claramente en *Los detectives salvajes*, donde “el periplo de los detectives protagonistas tiene mucho de *regreso a la semilla*, de viaje que desemboca en el comienzo”²⁰⁴. El hecho de buscar los orígenes, además, está muy relacionado con la circularidad de este viaje, con la voluntad de volver al inicio, a la madre. Pero la circularidad de *Los detectives salvajes* también se pone de manifiesto en la imagen de la ventana, puesto que ésta no sólo concluye el libro, sino que también pone fin a las otras dos partes del libro. Así, la primera parte de la novela acaba hablando de la ventana del Impala, el coche en el que deben emprender la huida los protagonistas: “me volví y a través de la ventana trasera vi una sombra en medio de la calle. En esa sombra, enmarcada por la ventana estrictamente rectangular del Impala, se concentraba toda la tristeza del mundo”²⁰⁵. En el final de la segunda parte, que concluye con uno de los fragmentos del discurso de Amadeo Salvatierra, aparece de nuevo la imagen de la ventana: “Entonces yo me levanté (...) y fui hasta la ventana que está junto a la mesa del comedor y la abrí y luego fui hasta la ventana de la sala propiamente dicha y la abrí y luego me arrastré hasta el interruptor y apagué la luz”²⁰⁶. De algún modo, las tres partes acaban abriendo y cerrando ventanas (o fragmentos de discurso), o mirando a través de las ventanas, pero al final la novela nos insinúa que detrás de la ventana no hay nada, sólo más preguntas, o quizá que todo está (siempre) por empezar, aunque el viaje no nos lleve a ningún sitio. Ese carácter circular del viaje lo encontramos también en *2666*, que (a pesar de ser una novela inacabada) se abre y se cierra con la presencia ausente de Archiboldi, del mismo modo que *Estrella distante* lo hace

202 Roberto Bolaño. *Los detectives salvajes*, cit., p. 529.

203 Roberto Bolaño. *Estrella distante*, cit., p. 11.

204 Luis Martín-Estudillo y Luis Bagué Quílez. “Hacia la literatura híbrida: Roberto Bolaño y la narrativa española contemporánea”. En: *Bolaño salvaje*, cit., p. 459.

205 Roberto Bolaño. *Los detectives salvajes*, cit., pp. 136-137.

206 *Ibid.*, p. 554.

con la presencia ausente de Carlos Wieder. En *Nocturno de Chile* es la presencia del “joven envejecido” lo que da circularidad al delirante viaje mental de Sebastián Urrutia Lacroix por sus recuerdos y sus remordimientos, y también *Amuleto*, que ya desde las primeras palabras anticipa el desenlace de su visionario viaje a través de la memoria (“ésta será una historia de terror”²⁰⁷), sigue un recorrido circular.

Así pues, el viaje, ya sea descendente o circular, o ambas cosas al mismo tiempo, nunca llega a ningún sitio, se trata de una búsqueda que nunca consigue descubrir nada. Y esto enlaza con otra de las características fundamentales del viaje de las novelas bolañianas: su inutilidad, la imposibilidad de llegar a ninguna parte, el viaje permanente que, como señala Zygmunt Bauman, sólo consigue manifestar la inmovilidad del mundo posmoderno, en el cual, “cuanto más corras, más te quedas en el mismo sitio”²⁰⁸, ya que como sostiene Chiara Bolognese “este constante movimiento encubre un estado de parálisis”²⁰⁹. Esa incapacidad de llegar a ningún destino se manifiesta, por ejemplo, tanto en la imagen de la “errancia” como en el exilio, ya sea exterior o interior. Los personajes bolañianos se dedican a “vivir errantes”²¹⁰, como dice Orestes en *Amuleto*. Así, Arturo Belano y Ulises Lima encarnan la figura del “caminante latinoamericano (...), desahogan su inquietud vital en el perpetuo movimiento”²¹¹, convirtiendo el viaje (y también la literatura, aunque al final ambas cosas son la misma) en la razón de su existencia. También se hallan en perpetuo movimiento Cesárea Tinajero, Benno von Archimboldi o Auxilio Lacouture, que es “la madre caminante, la transeúnte”²¹², e incluso Carlos Wieder (también él entre la huida y la errancia) o Amalfitano, que después de abandonar Chile y Barcelona y de llegar a Santa Teresa sin saber exactamente por qué, sólo sueña con huir de allí: “no pensaba quedarse mucho tiempo en Santa Teresa. Hay que volver ya mismo, se decía, ¿pero adónde? Y luego se decía: ¿qué me impulsó a venir aquí? ¿Por qué traje a mi hija a esta ciudad maldita? ¿Porque era uno de los pocos agujeros del mundo que me faltaba por conocer? ¿Porque lo que deseo, en el fondo, es morirme?”²¹³

Así, el viaje, que debería ayudar a la definición de la propia identidad, puesto que permite el descubrimiento del *otro* y de uno mismo, en las novelas bolañianas se transforma en un movimiento perpetuo sólo crea confusión e inestabilidad, y a pesar de que los personajes pretenden encontrar su lugar en el mundo, sólo consiguen subrayar su no

207 Roberto Bolaño. *Amuleto*, cit., p. 11.

208 Zygmunt Bauman. *Il disagio della postmodernità*. Milán: Mondadori, 2002, p. 86. Citado por Chiara Bolognese. *Pistas de un naufragio*, cit., p. 197.

209 Chiara Bolognese. *Pistas de un naufragio*, cit., p. 166.

210 Roberto Bolaño. *Amuleto*, cit., p. 122.

211 Chiara Bolognese. *Pistas de un naufragio*, cit., p. 196.

212 Roberto Bolaño. *Amuleto*, cit., p. 68.

213 Roberto Bolaño. *2666*, cit., p. 252.

pertenencia a ningún lugar, creando “una literatura del desarraigo y de desarraigados”²¹⁴. Y es que el viaje, por definición, encierra una paradoja: “volar ligeros es algo placentero, volar sin timón es angustioso. El cambio excita, la volatilidad molesta”²¹⁵. El nomadismo, la errancia, se asocian a la libertad o al descubrimiento, pero también ponen de manifiesto la ausencia de referentes estables que caracteriza a la posmodernidad.

De hecho, el concepto de patria y de lugar de origen, de punto de partida, de referencia, también entra en crisis en relación con el propio Bolaño, un escritor errante, itinerante, chileno-mexicano-español: “a mí lo mismo me da que digan que soy chileno, aunque algunos colegas chilenos prefieran verme como mexicano, o que digan que soy mexicano, aunque algunos colegas mexicanos prefieren considerarme español, o, ya de plano, desaparecido en combate, e incluso lo mismo me da que me consideren español, aunque algunos colegas españoles pongan el grito en el cielo y a partir de ahora digan que soy venezolano, nacido en Caracas o en Bogotá”²¹⁶. Y es que en realidad para Bolaño la verdadera patria de un escritor es su biblioteca, “una biblioteca que puede estar en estanterías o dentro de su memoria”²¹⁷, es decir, la literatura. Podemos hablar, pues, tanto en lo que se refiere al autor como a los protagonistas de sus novelas, de movimiento constante, de “cultura de la errancia”²¹⁸, de una “itinerancia que constituye una neonacionalidad”²¹⁹ o de “deslocalización”²²⁰. Al final, sin embargo, siempre se describe la misma realidad inestable, sin ejes fijos y sin patrias, que va más allá del concepto de literatura nacional, una realidad en la que el movimiento y el viaje resultan fundamentales y en la que la misma literatura se entiende como viaje y como exilio. De hecho, el movimiento permanente como base de la literatura ya se encuentra en los inicios literarios de Bolaño, en el Manifiesto Infrarrealista de 1976, en el cual afirma: “El riesgo siempre está en otra parte. El verdadero poeta es el que siempre está abandonándose. Nunca demasiado tiempo en un mismo lugar, como los guerrilleros, como los ovnis, como los ojos blancos de los prisioneros a cadena perpetua. (...) Déjenlo todo, nuevamente. Láncense a los caminos”²²¹.

En ese contexto de movimiento permanente, el exilio, en sentido amplio, supone una

214 Chiara Bolognese. *Pistas de un naufragio*, cit., p. 196.

215 Zygmunt Bauman. *Amore liquido*. Bari: Laterza, 2005, p. 64. Citado por Chiara Bolognese. *Pistas de un naufragio*, cit., p. 204.

216 Roberto Bolaño. *Entre paréntesis*, cit., p. 36.

217 *Ibid.*, p. 43.

218 Celina Manzoni. “Prólogo”. En: *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, cit., p. 15.

219 Patricia Espinosa. “Roberto Bolaño: un territorio por armar”, cit., p. 125.

220 Chiara Bolognese utiliza “el término *deslocalización*, para referirse a los lugares difuminados en donde deambulan sus personajes itinerantes” (Chiara Bolognese. *Pistas de un naufragio*, cit., p. 68).

221 Roberto Bolaño. *Manifiesto infrarrealista*, en línea: www.infrarrealismo.com. Consulta: 30 de julio de 2010.

actitud ante la vida, “el nombre secreto de *viaje*”²²² y, aún más, un sinónimo de la literatura: “toda literatura lleva en sí el exilio, lo mismo da que el escritor haya tenido que largarse a los veinte años o que nunca se haya movido de su casa”²²³. El exilio y el viaje se convierten, pues, en una condición existencial, en una “una construcción mental en movimiento permanente”²²⁴, del mismo modo que la noción de “tierra extraña” o de literatura, tanto en lo que se refiere a los escritores como a los propios lectores. Así, a partir de la ecuación que define la equivalencia entre literatura y exilio, podríamos considerar que todos los protagonistas bolañianos se encuentran en una doble condición de exiliados: por ser latinoamericanos en Europa (o, en ocasiones, europeos en Latinoamérica), pero también por ser poetas, escritores y lectores, puesto que la literatura también es una forma del exilio. Todo ello resulta evidente, por ejemplo, para los personajes de *Los detectives salvajes*: “fue entonces cuando se me vino encima todo el horror de París, todo el horror de la lengua francesa, de la poesía joven, de nuestra condición de metecos, de nuestra triste e irremediable condición de sudamericanos perdidos en Europa, perdidos en el mundo”²²⁵.

En este sentido también resulta muy interesante el concepto de “extraterritorialidad”²²⁶ que propone Ignacio Echevarría. Como señala el crítico, se trata de un término acuñado por George Steiner en los años setenta para describir un fenómeno relativamente nuevo, la aparición de “escritores lingüísticamente nómadas o multilingües, en los que la tradicional ecuación entre un eje lingüístico único – un arraigo profundo a la tierra natal – y la autoridad poética es puesta en tela de juicio (...). Las condiciones de estabilidad lingüística, de conciencia local y nacional en que floreció la literatura desde el Renacimiento hasta (...) la década de los cincuenta, se encuentran actualmente bajo enorme presión”²²⁷. Esa condición de exiliados no tiene necesariamente motivaciones políticas, sino que está relacionada con algo más amplio, que en la obra bolañiana (y en la de muchos autores contemporáneos) tiene una importancia fundamental: “el problema más general de la pérdida de centro”²²⁸. Esta crisis del centro y de los ejes inamovibles que caracteriza la posmodernidad, pues, supone también una crisis del concepto de pertenencia a un lugar, y propicia un tipo de exilio más interior que exterior, más metafísico (y literario) que político. Echevarría añade que “en el contexto del nuevo *internacionalismo cultural*, bajo los efectos *globalizadores* de la cultura de masas, la

222 Roberto Bolaño. *Entre paréntesis*, cit., p. 49.

223 *Ibidem*.

224 *Ibidem*.

225 Roberto Bolaño. *Los detectives salvajes*, cit., p. 234.

226 Ignacio Echevarría. “Bolaño extraterritorial”, cit., p. 437.

227 *Ibid.*, pp. 437-438

228 *Ibid.*, p. 438.

noción de extraterritorialidad subvierte la ya anticuada y más complaciente de cosmopolitismo para sugerir aquellos aspectos de la literatura moderna en que ésta se perfila, en palabras del propio Steiner, como “una estrategia de exilio permanente”²²⁹. Es el exilio permanente de Cesárea Tinajero y Benno von Archimboldi, de Arturo Belano y Ulises Lima, de Carlos Wieder y de Auxilio Lacouture, de Amalfitano, los protagonistas de esas novelas en las que Bolaño escribe “la epopeya del fracaso y de la derrota de un continente fantasma que alumbró primero el sueño de un mundo nuevo, que animó luego el sueño de la revolución, y que hoy sobrevive únicamente en las formas residuales de la emigración y de la bancarrota”²³⁰.

Los personajes de las novelas bolañianas se integran, pues, en el concepto de exilio permanente (de su patria, del mundo), pero también ponen de manifiesto su “naturaleza transamericana”²³¹, una característica que podemos observar en el “Discurso de Caracas” que pronunció Bolaño en 1999 al recoger el Premio Rómulo Gallegos, en el cual juega con una especie de intercambiabilidad entre los lugares de Latinoamérica, como Venezuela y Colombia, y acaba concluyendo que todos esos países constituyen una especie de unidad, como también sucede con su obra, canto de Chile y México y, en fin, de toda Latinoamérica. Y es que Bolaño no se considera chileno, mexicano o español, sino “latinoamericano”²³², una característica que en sus novelas acaba convirtiéndose en “una figura universal de la derrota y el exilio”²³³, aspecto que podemos observar incluso en su obra más “universal”, *2666*, porque aunque atravesase lugares muy distintos y abarque todo el siglo XX, todas las historias y todos los personajes acaban confluyendo en Santa Teresa, epicentro de la derrota, el exilio y el mal.

La búsqueda inútil de los personajes bolañianos se concreta en sus dos novelas fundamentales en la búsqueda de un Autor que, de algún modo, se convierte en un “sinónimo vivo de la literatura”²³⁴. Y es que en realidad tanto *Los detectives salvajes* como *2666* (y, de hecho, todas las novelas bolañianas) tratan de investigar los orígenes y el sentido de la literatura. Por ello resulta muy significativo que en esas dos grandes pesquisas literarias la búsqueda conduzca prácticamente al mismo lugar, a esos apocalípticos desiertos de Sonora donde se hallan tanto Villaviciosa, “un pueblo de fantasma (...), de asesinos perdidos”²³⁵, como Santa Teresa, la cual, además de compartir esas características, tiene calles “similares a

229 *Ibidem*.

230 *Ibid.*, p. 441.

231 *Ibid.*, p. 443.

232 Roberto Bolaño. *Entre paréntesis*, cit., p. 331.

233 Ignacio Echevarría. “Bolaño extraterritorial”, cit., p. 443.

234 Peter Elmore. “2666: la autoría en el tiempo del límite”, cit., p. 267.

235 Roberto Bolaño. *Los detectives salvajes*, cit., p. 601.

agujeros negros”²³⁶. Se trata, pues, de dos viajes paralelos, con objetivos muy parecidos, que van al mismo lugar y encuentran lo mismo, es decir, la nada, o la figura de un autor inalcanzable que siempre está, de algún modo, vinculado a la muerte. Y es que, como afirma Elmore, “la identidad del autor resulta siempre problemática y esquivada”²³⁷, quizás también como la del propio Bolaño/Bolaño.

Sin embargo, a pesar de los paralelismos entre ambos viajes, podemos observar también algunas diferencias que, en cierto modo, los convierten en complementarios. En ambos el componente metaliterario resulta fundamental, pero mientras que *Los detectives salvajes* es el viaje de la juventud, de la adolescencia, que acaba descubriendo que “la juventud es una estafa”²³⁸, el de *2666* es el viaje de la madurez, el de los críticos que han alcanzado el éxito profesional, aunque se den cuenta, ya desde el principio, de que “la búsqueda de Archimboldi no podría llenar jamás sus vidas. Podían leerlo, podían estudiarlo, podían desmenuzarlo, pero no podían morir de risa con él ni deprimirse con él, en parte porque Archimboldi siempre estaba lejos, en parte porque su obra, a medida que uno se internaba en ella, devoraba a sus exploradores”²³⁹. En ambos viajes la historia de la literatura se mezcla con la parodia literaria, especialmente en lo que respecta a la crítica y, a pesar de su fragmentariedad, ambos tienen una voluntad totalizadora, pero responden a proyectos distintos: mientras que *Los detectives salvajes* intenta llevar a cabo una historia de la vanguardia latinoamericana del siglo XX, *2666* se propone como una historia del mal del siglo XX. En los dos viajes, sin embargo, la literatura y el mal se mezclan peligrosamente, y ambos acaban conduciendo a un destino presidido por la ausencia de respuestas. Y aunque en el caso de *Los detectives salvajes* la muerte de Cesárea podría suponer un inicio para sus “hijos” literarios, que les permitiera encontrar su propia voz, mientras que en *2666* la imposibilidad de encontrar a Archimboldi supone un punto y final para sus investigadores, en ambos casos el fin del viaje acaba siendo el mismo: el vacío. Pero como afirma el propio Bolaño, la literatura es “tener el valor, sabiendo previamente que vas a ser derrotado, y salir a pelear”²⁴⁰, y eso es lo que hacen sus personajes. A pesar de sus contradicciones, todos tienen la valentía de hacer esos viajes inútiles (geográficos, temporales, existenciales); tienen el valor de buscar un sentido aunque estén casi seguros de que no lo hallarán; tienen el valor (o la ceguera) de seguir caminando hacia el abismo.

236 Roberto Bolaño. *2666*, cit., p. 791.

237 Peter Elmore. “2666: la autoría en el tiempo del límite”, cit., p. 280.

238 Roberto Bolaño. *Los detectives salvajes*, cit., p. 454.

239 Roberto Bolaño. *2666*, cit., p. 47.

240 Andrés Braithwaite. *Bolaño por sí mismo*, cit., p. 90.

II.3.3. EL FRACASO Y LA RESPUESTA IMPOSIBLE: LA DISOLUCIÓN DE LA IDENTIDAD

Como hemos visto, el viaje que estructura la mayoría de las novelas bolañianas se caracteriza por la ausencia de respuestas, por la imposibilidad de encontrar el objeto de la búsqueda, o bien por las dificultades para recuperar el propio pasado. La búsqueda de referentes y la construcción de la identidad resultan muy problemáticas en un mundo en continuo movimiento, sin ejes fijos y sin verdades trascendentes que den un sentido al viaje (aparte de la fascinación por la aventura en sí misma) y acaban conduciendo a la disolución o al vacío.

El descubrimiento de la “verdad” que debe dar sentido a la búsqueda de los detectives-poetas-críticos que protagonizan las novelas se plantea siempre como una quimera; las respuestas definitivas son un imposible, como pueden comprobar Belano y Lima, los críticos de *2666* o el narrador de *Estrella distante*. Los detectives salvajes encuentran a Cesárea Tinajero, pero no sólo provocan su muerte accidental, sino que lo que encuentran (esa especie de roca o elefante que “no tenía nada de poética”²⁴¹) no es en absoluto lo que buscaban. Lo que encuentran, en realidad, es una carencia, un vacío, la constatación de que el realismo visceral ya no existe, de que su precursora ha muerto (simbólicamente) mucho tiempo atrás. De hecho, la muerte “real” de Cesárea no es otra cosa que el reflejo de su muerte simbólica. Y después de eso, ya no queda nada, sólo una ventana en proceso de desaparición. También los críticos de *2666* encuentran una ausencia, la de Archimboldi, y a pesar de que sienten que se hallan más próximos a él de lo que han estado nunca, su presencia se sigue planteando como un misterio irresoluble. Pero en *2666* la ausencia de explicación y de respuestas, el misterio, no sólo afecta al plano literario, sino que también los crímenes continúan sin tener una solución. Las posibles respuestas son múltiples (Klaus Haas, las *snuff-movies*, el narcotráfico, la violencia de género), pero ninguna aclara de manera definitiva esos crímenes sin explicación ni final.

También es una quimera encontrar a Carlos Wieder en *Estrella distante*. Al final de la novela el detective Abel Romero y el narrador consiguen dar con su paradero, y Romero consigue incluso acabar con su vida, pero el narrador no encuentra lo que buscaba. A lo largo de la novela que intenta explicar su historia, Wieder sigue huyendo, sigue siendo un protagonista ausente que nunca conseguimos conocer ni comprender (de modo muy similar a los que sucede con otros protagonistas ausentes, como Cesárea Tinajero o Archimboldi). Y lo

241 Roberto Bolaño. *Los detectives salvajes*, cit., p. 602.

que acaba encontrando el narrador de *Estrella distante* es algo que no buscaba: no sólo un vacío, una incógnita que permanece sin respuesta, sino también una crisis, su posible identificación con ese “horrendo hermano siamés”. También encuentran crisis Sebastián Urrutia Lacroix o Auxilio Lacouture, ya sea en la identificación con el “joven envejecido” del sacerdote o en la historia de terror de la poetisa uruguaya. Todas las búsquedas están condenadas al fracaso, no hay verdades universales ni secretos que expliquen el mundo. Y es que el viaje de los personajes de las novelas de Bolaño únicamente logra “llevar la angustia a otro sitio (...) sólo consigue decretar una vez más la muerte de los sueños”²⁴², encarnada en la muerte de los mitos literarios, como Cesárea Tinajero o Benno von Archimboldi.

Los personajes, pues, en lugar de encontrar respuestas, se pierden a ellos mismos. En un mundo sin verdades ni referentes, la identidad no se define, sino que se disgrega, se disuelve. Y a pesar de que a menudo intenten agruparse en identidades colectivas que consigan crear las certezas de las que el mundo carece y que, de alguna manera, liberen y asuman la precaria identidad individual (ya sean los talleres poéticos de *Los detectives salvajes* o *Estrella distante*, la bohemia literaria de *Amuleto*, las extravagantes organizaciones de la *Literatura nazi en América* o los congresos académicos en 2666), dichos grupos sólo consiguen subrayar sus propias limitaciones y acaban disolviéndose, como lo hacen también los individuos. Y eso es lo que sucede en *Los detectives salvajes*, donde hallamos una cadena de desapariciones. En realidad, el propio viaje de los real visceralistas sigue un impulso paradójico, puesto que Belano y Lima tienen la intención de encontrar a su Madre literaria, pero al mismo tiempo en el punto de partida se encuentra ya una voluntad de desaparición, la de Lupe respecto a su proxeneta, Alberto, que amenaza con matarla, y ese carácter ambiguo de búsqueda-huida preside todo el viaje por los desiertos de Sonora. La primera desaparición concreta, sin embargo, es la de Cesárea Tinajero. Ya ha desaparecido una vez en el desierto, pero cuando Belano y Lima la encuentran acaba desapareciendo completamente en una escena confusa en la que el padrote de Lupe y el policía que lo acompaña intentan matar a los detectives salvajes. Su Madre, su progenitora literaria, ya convertida más en una decepción que en un mito, no puede hacer otra cosa que defenderlos, y por eso se interpone y acaba muriendo ella: “oí que Belano decía que la habíamos cagado, que habíamos encontrado a Cesárea sólo para traerle la muerte”²⁴³. Pero no sólo causan su muerte, sino que también la entierran, ya no queda “más remedio que enterrarla junto con Alberto y el policía”²⁴⁴, enterrarla para siempre en los desiertos de Sonora, en lo que se convierte también en el

242 Chiara Bolognese. *Pistas de un naufragio*, cit., p. 208.

243 Roberto Bolaño. *Los detectives salvajes*, cit., p. 605.

244 *Ibidem*.

funeral definitivo del real visceralismo, de la posibilidad de la vanguardia mexicana. Una desaparición que encuentra su correlato en la ventana en disolución que pone fin a la tercera y última parte de *Los detectives salvajes*, esa ventana que detrás no tiene nada, sólo un vacío, una ausencia, una voluntad de desaparición que planea sobre toda la segunda parte de la novela, cronológicamente posterior al desencuentro con Cesárea. De hecho, esa segunda parte es la reconstrucción de dos desapariciones, la de Belano y Lima, pero también la constatación de la disolución del realismo visceral. Después del fracaso de su búsqueda, ambos personajes parten separados hacia Europa, convirtiéndose prácticamente en fantasmas, en presencias huidizas. Mientras tanto, en México, sus compañeros intentan continuar el realismo visceral, pero todos sus intentos desembocan en un fracaso rotundo: “Qué hicimos los real visceralistas cuando se marcharon Ulises Lima y Arturo Belano: escritura automática, cadáveres exquisitos, performances de una sola persona y sin espectadores, *contraintes*, escritura a dos manos, a tres manos, escritura masturbatoria (...), poemas aprócrifos de los nadaístas colombianos, horazerianos del Perú, catalépticos de Uruguay (...) Incluso sacamos una revista... Nos movimos... (...) Hicimos todo lo que pudimos... Pero nada salió bien”²⁴⁵.

Después de su peripecia por Europa, Ulises Lima vuelve a México e intenta recuperar el real visceralismo, que ya todos dan por muerto. También acompaña a una delegación de poetas latinoamericanos en su viaje a la Nicaragua sandinista, pero de nuevo allí desaparece, una desaparición que “ni siquiera ha salido en los periódicos, nadie ha dicho nada, es como si Ulises *nunca* hubiera viajado a Centroamérica”²⁴⁶. Y finalmente, como se ha comentado antes, llega su encuentro con ese padre imposible que es Octavio Paz y su conversación en el Parque Hundido, que pone fin al real visceralismo de manera definitiva, cerrando el círculo y concretando el fracaso de la vanguardia que ya muchos años antes había encarnado Cesárea Tinajero con su desaparición. Tras ese nuevo desencuentro, Ulises Lima también desaparece, disolviéndose en las calles del DF.

Belano, por su parte, después de su experiencia en los desiertos de Sonora y antes de partir a Europa decide publicar una “antología definitiva de la joven poesía latinoamericana”²⁴⁷, pero a menudo aparece como una suerte de autor maldito para sus editores, tanto para los de México como para los de Europa, como si ese real visceralismo fracasado estuviese contaminado, algo que también tiene ocasión de experimentar la poetisa Xóchitl García cuando intenta publicar sus textos: “Me miraban como si fuera una

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 214.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 344.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 207.

extraterrestre, decían “¿así que tú fuiste real visceralista, eh?”²⁴⁸. Pero en el caso de Belano, el carácter “maldito” llega más allá, y en varias ocasiones se presenta (lo presentan) con elementos demoníacos. Así, en palabras de Lisandro Morales, el editor que debe publicar su antología poética, el chileno tiene “la sonrisa inerte por excelencia, esa que nos arrastra a todos al infierno”²⁴⁹, y cuando por fin aparece su libro “ya era un autor fantasma y yo mismo estaba a punto de ser un editor fantasma”²⁵⁰. Para el abogado con veleidades literarias Xosé Lendoiro, Belano también tiene características diabólicas: “debí consultar libros y manuales y debí interpretar correctamente esa cola peluda que se erizaba entre las piernas del ex vigilante del camping”²⁵¹. Belano, además, concluye la cadena de desapariciones de *Los detectives salvajes* mediante la búsqueda de la muerte en la guerra civil de Monrovia. En compañía del fotógrafo López Lobo, y con una expresión que “parecía la de un demente: en cuestión de segundos era dable ver en ella un miedo espantoso o una alegría feroz”²⁵², se marcha con un grupo de soldados al encuentro de una muerte segura, iniciando el que será su último viaje, su última desaparición.

Pero en *Los detectives salvajes* aún encontramos una última disolución, la del autor de los diarios que constituyen la primera y la tercera parte de la novela, Juan García Madero. Y es que con el paso del tiempo, nadie lo recuerda, ni siquiera Ernesto García Grajales, que se define a sí mismo como “el único estudioso de los real visceralistas que existe en México y, si me apura, en el mundo”²⁵³. Este personaje va dando cuenta del final de los varios miembros del movimiento, muchos de los cuales también han desaparecido sin dejar rastro, han abandonado la poesía o han muerto. Al ser interrogado sobre García Madero, sin embargo, afirma: “No, ese no me suena. Seguro que nunca perteneció al grupo”²⁵⁴. Algunos críticos consideran que este personaje podría ser el propio García Madero, en un fenómeno de ocultamiento similar al de Cesárea Tinajero o Benno von Archimboldi, aunque su tono académico y su confianza en la recuperación de la modernidad, tan distantes del desencanto que impregna las últimas páginas del diario de García Madero, hacen poco verosímil esta hipótesis. El propio García Grajales apunta la existencia de un joven de diecisiete años, llamado Bustamante, que tal vez podría ser otro nombre de García Madero aunque, en cualquier caso, el resultado es el mismo: la desaparición del personaje.

248 *Ibid.*, p. 370.

249 *Ibid.*, p. 210.

250 *Ibid.*, p. 300.

251 *Ibid.*, p. 435.

252 *Ibid.*, p. 547.

253 *Ibid.*, p. 550.

254 *Ibid.*, p. 551.

Los personajes bolañianos, pues, se caracterizan por su disolución, por su desaparición, por esa condición fantasmal y vaga que caracteriza a los “detectives salvajes”, a Cesárea Tinajero, a Benno von Archimboldi o a Carlos Wieder, todos ellos metáforas de una identidad en crisis que sólo se puede conocer, como veremos, a través de discursos fragmentarios y tan inciertos como su propio objeto de conocimiento.

La ausencia de verdades universales, la pérdida y la derrota, se concretan en dos fracasos paralelos: el de la renovación literaria y el de la utopía política. Ya hemos visto que el sueño de convertirse en la vanguardia literaria que encarnan los real visceralistas se convierten en un fracaso cíclico: en los años veinte con el estridentismo y con la desaparición de Cesárea Tinajero; en los setenta mediante el sueño frustrado de esos poetas “perdidos en México”; y en los noventa con un panorama literario lamentable, con Ulises Lima y Arturo Belano desaparecidos y con una extrema mercantilización de la literatura que tiene como máximo exponente la Feria del Libro de Madrid de 1994. La búsqueda inútil de Archimboldi en 2666 es otra forma de mostrar la incapacidad de salvación de los personajes por parte de la literatura, una imposibilidad que también ponen en evidencia todas esas figuras que encarnan la perversión del arte, como Carlos Wieder, Sebastián Urrutia Lacroix o María Canales. Pero el fracaso literario, que conduce siempre a la desaparición y a la disolución de la identidad, va acompañado también por el fracaso de las utopías políticas, un fracaso doble que convierte a los personajes en huérfanos dobles, puesto que no encontrarán referentes ni en un ámbito ni en el otro, y se verán expuestos a una crisis tanto literaria como existencial.

Ese fracaso de las utopías políticas, en el caso de Latinoamérica, se concreta en dos hechos clave: la masacre de Tlatelolco de 1968 (que articula la “historia de terror” de *Amuleto*) y el golpe de estado de Chile de 1973 y el régimen dictatorial de Pinochet (ejes de *Estrella distante* y *Nocturno de Chile*). La sombra de ambos planea sobre la derrota existencial de esos “detectives salvajes” perdidos en México, junto a otras derrotas de la utopía política, como la de la Nicaragua sandinista donde se pierde Ulises Lima, retratada con una ironía feroz en la exaltada discusión que mantienen los poetas latinoamericanos con la policía sandinista a causa del tabaco cubano: “fue como si dijera: los revolucionarios fumamos tabaco fuerte, los hombres de verdad fumamos tabaco de verdad, los que incidimos objetivamente en la realidad fumamos tabaco real”²⁵⁵. A pesar de la ironía, la decepción, el sentimiento de fracaso generacional y de crisis de la identidad colectiva se hacen evidentes tanto en los personajes de las novelas como en el propio autor, que en su “Discurso de Caracas” afirma que “en gran medida todo lo que he escrito es una carta de amor o de

255 *Ibid.*, p. 339.

despedida a mi propia generación, los que nacimos en la década del cincuenta y los que escogimos en un momento dado el ejercicio de la milicia, en este caso sería más correcto decir la militancia, y entregamos lo poco que teníamos, lo mucho que teníamos, que era nuestra juventud, a una causa que creímos la más generosa y que en cierta forma lo era, aunque en realidad no lo era”²⁵⁶.

También el fracaso de las utopías políticas, pero en sentido más amplio, se une al fracaso del fin de las utopías literarias en esa gigantesca historia del mal del siglo XX que es 2666, no sólo con una destacada presencia del nazismo, que ya encarnaba una suerte de antiutopía (literaria y política) en *La literatura nazi en América*, sino también de un amplísimo espectro de formas de la violencia, en todos los lugares y en todas las épocas.

Los personajes, pues, son víctimas de dos derrotas estrechamente relacionadas, la literaria y la política, pero también de una derrota existencial que viene condicionada, simplemente, por el paso del tiempo y por la pérdida de la inocencia: “así era Ulises y así, secretamente, queríamos que fuera (...) Claudia y yo que por aquellas fechas aún creíamos que íbamos a ser escritores y que hubiéramos dado todo por pertenecer a ese grupo más bien patético, los real visceralistas, la juventud es una estafa”²⁵⁷. Y es que “la vida siempre acaba mal y no vale la pena exaltarse”²⁵⁸, porque “todo se hunde, finalmente”²⁵⁹. Quizá, pues, las novelas de Bolaño son la historia de una pérdida, o de muchas pérdidas, la historia “de la vida, de lo que perdemos sin darnos cuenta y de lo que podemos recobrar”²⁶⁰. Y quizá lo único que intentan hacer la escritura y la memoria es tratar de recuperarlo, pero como ya hemos visto, eso es simplemente una quimera, un imposible, puesto que “en las entrañas del hombre que escribe *no hay nada*”²⁶¹, como no lo hay tampoco detrás de la ventana, ni de las ventanas. Por eso no tiene sentido encontrar a Cesárea Tinajero o a Benno von Archimboldi.

Algunas de las imágenes en las que se concreta la nada, el fracaso y la imposibilidad de verdades universales son el naufragio, el abismo y la intemperie. Como señala con gran acierto Ignacio Echevarría, “por la obra de Bolaño transitan -errantes, fantasmales- los naufragos de un continente en el que el exilio es la figura épica de la desolación y la vastedad. Laberinto de la identidad, Latinoamérica es para Bolaño una metáfora del abismo, un territorio en fuga”²⁶². Los personajes bolañianos a menudo se hallan en la periferia de la

256 Roberto Bolaño. *Entre paréntesis*, cit., p. 37.

257 Roberto Bolaño. *Los detectives salvajes*, cit., p. 454.

258 Roberto Bolaño. *Estrella distante*, cit., p. 150.

259 Roberto Bolaño. *2666*, cit., p. 1075.

260 Roberto Bolaño. *Los detectives salvajes*, cit., p. 454.

261 Roberto Bolaño. *2666*, cit., p. 983.

262 Ignacio Echevarría. “Una épica de la tristeza”. En: *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, cit., p. 193.

sociedad, en la invisibilidad, y la máxima representación geográfica de la periferia y del abismo latinoamericano se encuentra en el desierto de Sonora y, en particular, en la ciudad de Santa Teresa, ese inmenso agujero negro en el que se pierde la humanidad y explota en toda su magnitud el mal y la barbarie.

La intemperie y el naufragio también son imágenes clave que vehiculan el sentimiento de orfandad existencial absoluta y la ausencia de referentes. En *Amuleto*, Auxilio Lacouture nos dice que Arturo Belano, “solo con sus fantasmas y sentado en una mesa, miraba su último tequila como si en el fondo del vaso se estuviera produciendo un naufragio de proporciones homéricas”²⁶³. Tanto él como los demás poetas de México, “iban creciendo en la intemperie mexicana, en la intemperie latinoamericana, que es la intemperie más grande porque es la más escindida y la más desesperada”²⁶⁴. Y todos ellos, como los universitarios asesinados en Tlatelolco, los que “marchaban hacia una muerte cierta”²⁶⁵ también “caminaban indefectiblemente hacia el abismo”²⁶⁶. Como señala Chiara Bolognese, todos son víctimas de una “tormenta (...) que lleva al naufragio de enteras generaciones, es la identidad latinoamericana misma la que se hunde en la nada posmoderna”²⁶⁷. Esa tormenta, que es la antesala del naufragio, y que puede ser también la “tormenta de mierda” que se desata en *Nocturno de Chile* tras bucear por una memoria más que problemática, constituye otra imagen del fracaso colectivo, y aparece de manera recurrente en *Los detectives salvajes*, por ejemplo en las palabras de Quim Font: “Supe (...) con humildad, con perplejidad, en un arranque de mexicanidad absoluta, que estábamos gobernados por el azar y que en esa tormenta todos nos ahogáramos, y supe que sólo los más astutos (...) iban a mantenerse a flote un poco más de tiempo”²⁶⁸. El naufragio también es clave en *Estrella distante* como símbolo del fracaso colectivo (político y literario) al que han asistido el narrador y Carlos Wieder, aunque ambos desde perspectivas bastante distintas: “Soñé que iba en un gran barco de madera, un galeón tal vez, y que atravesábamos el gran Océano (...). En ese instante el galeón comenzaba a hundirse y todos los sobrevivientes nos convertíamos en náufragos. En el mar, flotando agarrado a un tonel de aguardiente, veía a Carlos Wieder. Yo flotaba agarrado a un palo de madera podrida. Comprendía en ese momento, mientras las olas nos alejaban, que Wieder y yo habíamos viajado en el *mismo* barco, sólo que él había contribuido a hundirlo y yo había hecho poco o

263 Roberto Bolaño. *Amuleto*, cit., pp. 72-73.

264 *Ibid.*, pp. 42-43.

265 *Ibid.*, p. 153.

266 *Ibid.*, p. 152.

267 Chiara Bolognese. *Pistas de un naufragio*, cit., p. 120.

268 Roberto Bolaño. *Los detectives salvajes*, cit., p. 383.

nada para evitarlo”²⁶⁹. Como se ha señalado antes, se trata de un naufragio tanto literario como político, o quizá ambas cosas al mismo tiempo. Los dos personajes, además, serán náufragos en su errancia por Europa, dobles también en su destino de exiliados. En *Nocturno de Chile* encontramos de nuevo la imagen del naufragio, mediante una cita que remite irónicamente a Neruda, a ese referente poético condenado también a la desaparición: después de una conversación de pesadilla entre Urrutia Lacroix y Farewell, en la que Chile parece una sombra y su derrumbe un sueño, “Farewell pagó la comida y yo lo acompañé hasta la puerta de su casa, en donde no quise entrar, *porque todo era naufragio*”²⁷⁰. También en *2666* el mundo es “percibido como un naufragio interminable”²⁷¹, y el inhóspito desierto de Sonora se transforma en un mar que no permite la supervivencia, y donde el ser humano no puede hacer otra cosa que ahogarse: “La frontera entre Sonora y Arizona es un grupo de islas fantasmales o encantadas. Las ciudades y los pueblos son barcos. El desierto es un mar interminable. Éste es un buen sitio para los peces, sobre todo para los peces que viven en las fosas más profundas, no para los hombres”²⁷².

La ausencia de respuestas, de verdades existenciales a las que poderse aferrar, y ese traumático fin de las utopías conducen muchas veces a la “épica de la tristeza”²⁷³ de la que habla Ignacio Echevarría, a la desolación, al llanto, al suicidio, o incluso a la locura (un elemento fundamental en los personajes bolañianos, que se analizará más adelante). Pero este sentimiento de derrota se compensa mediante una especie de aceptación estoica del mundo, una actitud desmitificadora en la cual la ironía y el humor juegan un papel fundamental. Un claro ejemplo de ello es el verso de Nicanor Parra que se va repitiendo de manera recurrente en varias de sus novelas y que resume la actitud de algunos de sus personajes frente al sinsentido de la vida. En *Estrella distante*, Bibiano O’Ryan dice “citando a Parra: así pasa la gloria del mundo, sin gloria, sin mundo, sin un miserable sándwich de mortadela”²⁷⁴. Encontramos otras formas de este mismo verso en *Los detectives salvajes* (“Así pasa la gloria del mundo, me dijo Quim, desde el otro lado de la mesa”²⁷⁵) y en *Nocturno de Chile*, donde Sebastián Urrutia Lacroix afirma, en relación con un Farewell cada vez más decadente: “A veces me lo quedaba mirando y pensaba: viejo chismoso, viejo alcahuete, viejo borracho, así pasa la gloria del mundo”²⁷⁶. Ese motivo recurrente adquiere una forma distinta pero a la vez

269 Roberto Bolaño. *Estrella distante*, cit., p. 131.

270 Roberto Bolaño. *Nocturno de Chile*, cit., p. 86. La cursiva es mía.

271 Roberto Bolaño. *2666*, cit., p. 504.

272 *Ibid.*, p. 698.

273 Ignacio Echevarría. “Una épica de la tristeza”, cit., p. 195.

274 Roberto Bolaño. *Estrella distante*, cit., p. 62.

275 Roberto Bolaño. *Los detectives salvajes*, p. 134.

276 Roberto Bolaño. *Nocturno de Chile*, cit., p. 134.

muy parecida en las últimas páginas de 2666, en las que un desconocido habla con Archimboldi de un antepasado suyo, un hombre brillante y polifacético que inventó, entre muchas otras cosas, una famosa marca de helado: “Ya nadie recuerda al fñrst Puckler botánico, nadie recuerda al jardinero ejemplar, nadie ha leído al escritor. Pero todos, en algñn momento de su vida, han saboreado un fñrst Puckler”²⁷⁷. En este caso también la gloria del mundo pasa irremediabilmente, pero con un helado fñrst Puckler en vez de con un sándwich de mortadela.

La ironía afecta con frecuencia tanto al ámbito de la revolución política (como en la escena relativa a la Nicaragua sandinista que se ha comentado antes) como a la crítica literaria. Un ejemplo de ello podría ser la categorización de la poesía contemporánea que establece Ernesto San Epifanio en *Los detectives salvajes* a partir de un criterio metafórico y completamente arbitrario, la homosexualidad, puesto que considera que la poesía es “absolutamente homosexual” y “dentro del inmenso océano de la poesía distinguía varias corrientes: maricones, maricas, mariquitas, locas bujarrones, mariposas, ninfos y filenos. (...) William Blake era maricón, sin asomo de duda, y Octavio Paz marica. Borges era fileno, es decir, de improviso podía ser maricón y de improviso simplemente asexual. Rubén Darío era una loca, de hecho la reina y el paradigma de las locas”²⁷⁸. El uso de la ironía en la obra bolañiana es un tema fundamental que requiere un estudio a fondo, y que en este trabajo se analizará con más detalle al hablar de las formas de contar el horror, puesto que también en ese caso aparece como un mecanismo compensatorio.

II.3.4. EL DETECTIVE-ESCRITOR

Hemos visto que las novelas bolañianas se articulan alrededor de un viaje, de una búsqueda literaria que se convierte en una búsqueda existencial. El héroe (o antihéroe) de este viaje de conocimiento es el buscador por excelencia, el detective, pero como se trata de una “pesquisa literaria” el protagonista no sólo es un detective, sino que también es escritor (y, en la mayor parte de las ocasiones, poeta) o, como mínimo, alguien estrechamente vinculado al mundo de la literatura. De hecho, como veremos, prácticamente todos los personajes bolañianos son letraheridos, están gravemente afectados por esa enfermedad peligrosa que es la literatura.

Así, son detectives-poetas “salvajes” Ulises Lima y Arturo Belano, y también el joven

277 Roberto Bolaño. 2666, cit., p. 1118.

278 Roberto Bolaño. *Los detectives salvajes*, cit., p. 83.

García Madero, que los acompaña por los desiertos de Sonora en busca de Cesárea Tinajero. También son detectives-escritores los críticos literarios de 2666 que siguen la pista de Benno von Archimboldi, del mismo modo que el narrador de *Estrella distante* (Belano-Bolaño) o el Bolaño de “Ramírez Hoffman, el infame”, todos ellos tras los pasos de un artista-asesino (Carlos Wieder o Carlos Ramírez Hoffman), en este caso con la ayuda de un detective “verdadero”, un exiliado chileno llamado Abel Romero. Auxilio Lacouture y Sebastián Urrutia Lacroix, por su parte, son poetas y, aunque no son exactamente “detectives” sí son buscadores, investigadores, tanto de la memoria colectiva como individual. En el caso de *Los detectives salvajes*, además, el título resulta muy polivalente, puesto que son detectives (salvajes) tanto la pareja protagonista (ausente) Belano-Lima como los misteriosos personajes que los buscan y que actúan como catalizadores de la proliferación de testimonios que integra la segunda parte de la obra. De hecho, resulta significativo que sea precisamente esta parte la que lleva por título “Los detectives salvajes”, y no las que se centran en el viaje en busca de Cesárea Tinajero por los desiertos de Sonora. Podríamos aventurar dos posibles explicaciones que justifiquen este hecho: en primer lugar, que los detectives salvajes sean los que buscan a Belano y a Lima; en segundo lugar, que Belano y Lima sean los detectives salvajes, pero que la búsqueda que los convierte en tales no sea la de Cesárea Tinajero, sino *otra*, o ambas, o todas las demás, esto es, la búsqueda existencial que les lleva a recorrer no sólo Latinoamérica, sino también Europa, Oriente Próximo y África, buscando siempre algo que nunca llegan a encontrar. Pero además, obviamente, el detective también es el lector que debe reconstruir las identidades huidizas y fantasmagóricas de Belano y Lima a partir de todos esos testimonios fragmentarios, un lector muy parecido al “lector activo preconizado por Cortázar”²⁷⁹ al que se hace referencia en 2666 y que, en última instancia, es el gran detective de todas sus novelas.

Los detectives que protagonizan las novelas bolañianas tienen que ser necesariamente escritores o literatos porque “como en Borges la literatura es en Bolaño una forma de conocimiento, la búsqueda absoluta”²⁸⁰. A diferencia de Borges, sin embargo, “ya no funciona la analogía del universo como una Biblioteca, se trata de algo más visceral, del escritor que entiende el arte como una aventura vitalista, y en otras ocasiones del narrador y del poeta como detectives en busca del “origen del mal”, y por ello condenados desde el principio a la derrota”²⁸¹. Se trata muy a menudo de escritores que se sitúan en los márgenes de la sociedad,

279 Roberto Bolaño. 2666, *cit.*, p. 286.

280 Edmundo Paz Soldán. “Introducción. Roberto Bolaño: literatura y apocalipsis”. En: *Bolaño salvaje, cit.*, p. 25.

281 *Ibidem*.

de un arquetipo de “beatnik errante” que podrían encarnar personajes como Cesárea Tinajero, o Belano y Lima y algunos de sus compañeros real visceralistas, o dos escritores secretos muy distintos como Benno von Archimboldi o Borís Ansky, o algunos de los escritores fracasados de *Estrella distante*, o incluso Auxilio Lacouture. Son este tipo de personajes, estos “solitarios de intemperie”²⁸², los únicos que pueden “meter la cabeza en lo oscuro, saber saltar al vacío, saber que la literatura básicamente es un oficio peligroso”²⁸³. Ellos sí que son capaces de bordear el abismo, e incluso de arrojarse a él, conscientes, como dice uno de los poetas fundamentales del canon literario bolañiano, Enrique Lihn, de que “de la palabra que se ajusta al abismo / surge un poco de oscura inteligencia”²⁸⁴. Esos son los verdaderos “detectives salvajes” de las novelas bolañianas. Y es que, como afirma Juan Villoro, “Bolaño escribe de poetas que indagan el reverso de las cosas y transforman la experiencia en obra de arte”²⁸⁵, poniendo en práctica esa identificación entre literatura y vida que tan a menudo defiende el propio autor. Y por ello es fundamental que esos detectives no sólo sean escritores, sino muy a menudo poetas, ya que, como se dice en el inicio del cuento “Enrique Martín”, de *Llamadas telefónicas*, “un poeta lo puede soportar todo. Lo que equivale a decir que un hombre lo puede soportar todo. Pero no es verdad: son pocas las cosas que un hombre puede soportar. Soportar de verdad. Un poeta, en cambio, lo puede soportar todo. Con esta convicción crecimos. El primer enunciado es cierto, pero conduce a la ruina, a la locura, a la muerte”²⁸⁶. Y, en efecto, muy a menudo la búsqueda existencial de las novelas bolañianas conduce a sus protagonistas a la muerte o a la locura, o los acerca peligrosamente a ellas, como se analizará en el capítulo siguiente.

Igualmente importante en sus novelas, sin embargo, es el reverso de esta figura. El “antimodelo” de ese escritor-detective con capacidad para merodear por el borde del abismo puede adoptar distintas formas. En primer lugar, puede ser el “escritor de éxito”, ferozmente criticado en algunos de sus ensayos y cuentos y ridiculizado en *Los detectives salvajes* (especialmente en la parte dedicada a la Feria del Libro de Madrid) y en *2666* (por ejemplo, en la figura del escritor Efraim Ivánov que, únicamente preocupado por la gloria, acaba sacrificando su vida a cambio de que no se sepa que sus novelas más importantes las ha escrito su “negro literario”, Borís Ansky). En segundo lugar, también puede ser el escritor que, en complicidad con el poder, acaba convirtiéndose en un criminal, ya sea por acción (como muchos de los escritores de *La literatura nazi en América*, o como Carlos Wieder) o

282 Juan Villoro. “La batalla futura”. En: *Bolaño salvaje*, cit., p. 78.

283 Roberto Bolaño. Entre paréntesis, cit., p. 36.

284 Roberto Contreras. “Roberto Bolaño (Santiago, 1953)”. En: *Territorios en fuga*, cit., p. 203.

285 Juan Villoro. “La batalla futura”, cit., p. 83.

286 Roberto Bolaño. *Llamadas telefónicas*. Barcelona: Anagrama, 1997, p. 37.

por omisión y silencio (como Sebastián Urrutia Lacroix).

Cabe señalar, por otro lado, que el hecho de que el protagonista fundamental de su obra sea el detective-escritor se halla estrechamente vinculado a una determinada estructura novelística, a un tipo de narración fragmentaria, a una reconstrucción mediatizada y nunca definitiva de los hechos, basada en las conjeturas e hipótesis de esos detectives-escritores que buscan la verdad pero que nunca llegan a encontrarla. Y ese es el mismo recorrido que hace el lector, frente a unas novelas que con frecuencia revisten la forma de un relato policial pero que siempre son *otra* cosa: una búsqueda existencial, vital, radical, donde nunca está claro el objetivo de la búsqueda o, si lo está, nunca se alcanza, sino que siempre se llega a una respuesta inesperada, o simplemente a la ausencia de respuestas. De hecho, tanto en el caso de Cesárea Tinajero como en el de Benno von Archimboldi, no importa tanto la búsqueda de los mitos literarios (que no se alcanzan, o que se deshacen, porque “encontrar es un atrevimiento”²⁸⁷), sino los itinerarios vitales de esos detectives-buscadores, una suerte de perseguidores cortazarianos que investigan y profundizan en “una alteridad que se les resiste”²⁸⁸, pero que en realidad se buscan a sí mismos, subrayando la importancia del viaje como búsqueda existencial, y que a menudo se convierten en buscadores-buscados (como Cesárea Tinajero, como Archimboldi, como Carlos Wieder, como Belano y Lima), en una estructura de duplicaciones y simetrías muy acorde con la “poética del doble”.

II.4. LA IDENTIDAD FRAGMENTARIA E INESTABLE: LOCOS Y MONSTRUOS

La literatura nazi en América, la primera novela realmente significativa de Roberto Bolaño, incluía un extenso catálogo de locos y monstruos. Hasta llegar a su novela cumbre y póstuma, *2666*, ese catálogo no hace otra cosa que aumentar en el resto de sus obras, configurando un amplísimo repertorio de personajes de identidades problemáticas, fragmentarias, precarias, inestables, que a menudo bordean la locura. Una locura que puede adquirir formas muy diversas, y que en ocasiones constituye sólo un modo distinto de aproximación a la realidad o la consecuencia de adentrarse en períodos históricos especialmente oscuros y apocalípticos, mientras que en otras nos acerca a formas perversas y monstruosas del arte, a los ambiguos límites que separan la literatura y el mal. En un contexto de verdades imposibles, de identidades en disolución y de fracasos existenciales, presidido a menudo por el horror (el de las grandes debacles históricas y el de la cotidianeidad), las

287 Juan Villoro. “La batalla futura”, *cit.*, p. 86.

288 *Ibidem*.

novelas bolañianas nos ofrecen un recorrido por las fronteras perversas de la literatura y por el horror y la violencia en sus diversas formas, hasta llegar a ese oscuro “centro del mal” contemporáneo que es la ciudad de Santa Teresa, punto culminante de una amplia cartografía apocalíptica que a menudo no permite otra salida que la locura. De hecho el propio Bolaño afirma que “Latinoamérica es como el manicomio de Europa (...). Un manicomio salvaje, empobrecido, en donde, pese al caos y a la corrupción, si uno abre bien los ojos, es posible ver la sombra del Louvre”²⁸⁹.

II.4.1. LA LOCURA

Como hemos visto, la mayoría de los personajes de las novelas bolañianas emprenden viajes iniciáticos que muy a menudo se convierten en una forma de acercarse al abismo (algo que, en el fondo, constituye el auténtico sentido de la literatura). Esa búsqueda existencial extrema, sumada a la fragmentación de la identidad posmoderna, desemboca con frecuencia en la locura o en una visión distorsionada de la realidad. Sin embargo, como la realidad contemporánea aparece ya bastante distorsionada, sin referentes estables ni certezas, y a menudo marcada por episodios históricos especialmente traumáticos, muchas veces la locura no es otra cosa que una forma de lucidez, la única posibilidad de comprensión de una realidad trastornada, que rehúye las leyes de la razón. Esa ambigüedad entre la distorsión intrínseca de la realidad y la percepción distorsionada de los personajes se hace evidente, por ejemplo, en la figura de Cesárea Tinajero, cuya habitación resulta sumamente inquietante, puesto que parece “como si la realidad, en el interior de aquel cuarto perdido, estuviese torcida, o peor aún, como si alguien, Cesárea (...), hubiese ladeado la realidad imperceptiblemente, con el lento paso de los días. E incluso había una opción peor: que Cesárea hubiera torcido la realidad conscientemente”²⁹⁰.

Uno de los personajes en los cuales locura y lucidez se unen de la forma más equívoca posible es Joaquín Font, el padre de las gemelas Font, poetisas más o menos próximas al movimiento real visceralista. Se trata de uno de esos personajes que, frente a un México abocado al vacío y a la imposibilidad de aceptar unas circunstancias históricas extremadamente complejas, sólo tiene la locura como posibilidad de enfrentarse al mundo. Sin embargo, en su peregrinaje entre el mundo exterior y el manicomio, muchas veces es capaz de hacer retratos más lúcidos de su realidad que el resto de personajes que lo rodean y que, tal vez por miedo,

289 Andrés Braithwaite. *Bolaño por sí mismo*, cit., p. 111.

290 Roberto Bolaño. *Los detectives salvajes*, cit., p. 595.

no son capaces de darse cuenta del abismo hacia el cual se dirigen: “a veces pienso que tú no estás loco, dijo mi hija. No estoy loco, dije yo, sólo confundido. Pero la confusión dura desde hace mucho, dijo mi hija. El tiempo es una ilusión, dije yo (...) Si pudiera te sacaría, dijo mi hija. No hay prisa, dije yo, y pensé en los terremotos de México que venían avanzando desde el pasado, con pie de mendigos, directos hacia la eternidad o hacia la nada mexicana”²⁹¹. Su locura, pues, reviste más la forma de la resignación, de la desolación, del fracaso existencial que marca a toda una generación que, según Bolaño, por más que lo intente, no logra escapar de la violencia. Quim Font también parece perfectamente consciente, quizá mucho más que el resto de personajes, de todos los problemas que afectan tanto a sus hijas (“A veces María se excede, ¿no? Y yo no la critico por eso, que se empape de realidad, pero que se *empape*, no que se *exponga*, ¿verdad? Porque si uno se empapa demasiado se expone a convertirse en *víctima*”²⁹²) como a Lupe, con quien mantiene una ambigua relación, y de hecho la idea de la huida de Belano y Lima con ella y con García Madero hacia los desiertos de Sonora parte de él, y para ello les presta su propio coche. También sus reflexiones literarias muestran una gran lucidez y, en medio de visionarios exaltados y escritores al borde del abismo, la locura de Quim Font resulta de una sensatez apabullante contra los excesos, adquiriendo el carácter autoirónico del Sancho que algunos críticos echan de menos en las novelas de Bolaño: “Hay una literatura para cuando estás aburrido. Abunda. Hay una literatura para cuando estás calmado. Ésta es la mejor literatura, creo yo. (...) Y hay una literatura para cuando estás desesperado. Esta última es la que quisieron hacer Ulises Lima y Belano. Grave error (...) El lector desesperado (...) acaba por desentenderse de los libros, acaba ineluctablemente convirtiéndose en desesperado a secas. ¡O se cura! (...) En el fondo esa literatura amargada, llena de armas blancas y de Mesías ahorcados, no consigue penetrarlo [al lector] hasta el corazón como una página meditada, una página ¡técnicamente perfecta! (...) Les avisé de los peligros. (...) Pero (...) no me hicieron caso”²⁹³. Y, de hecho, la senda escogida por los real visceralistas los acabará llevando irremisiblemente a la disolución.

Otro personaje vinculado a la literatura y también mentalmente inestable es Amadeo Salvatierra, que construye el confuso y fragmentario discurso que da unidad a la parte central de *Los detectives salvajes*, y que se convierte en un testimonio privilegiado en la búsqueda de Cesárea Tinajero y de los orígenes del real visceralismo. Como se ha comentado antes, sin embargo, Amadeo también encarna una especie de figura paterna más que precaria, con el alcohol y el abandono como compañeros principales, obligado a sustituir la poesía por los

291 *Ibid.*, p. 367.

292 *Ibid.*, p. 53.

293 *Ibid.*, pp. 201-202.

documentos burocráticos, perdido en México y en el olvido. Es uno de los personajes que encarna mejor el fracaso de las utopías (literarias y políticas) y la derrota existencial que comporta el paso del tiempo: “la pureza no existe, muchachos, desengañense, la vida es una mierda, mi general era un herido y un muerto al mismo tiempo, y también un hombre valiente”²⁹⁴. De alguna forma, como también lo hará Auxilio Lacouture, Amadeo encarna la memoria histórica de un país: “así como hay mujeres que ven el futuro, yo veo el pasado, veo el pasado de México y veo la espalda de esta mujer que se aleja de mi sueño, y le digo (...) ¿adónde vas, Cesárea Tinajero?”²⁹⁵

Pero la locura en las novelas bolañianas no es sólo una forma de amarga lucidez, sino también una forma narrativa que convierte la visión, el delirio y la revelación en una manera de articular el discurso, en una forma de conocimiento que diluye las fronteras entre la realidad y la alucinación, entre la vigilia y el sueño. Y es que, como señala Peter Elmore respecto a *2666*, aunque su análisis se puede aplicar a toda la novelística bolañiana, “las premisas del racionalismo secular, que en la poética realista definen los límites de lo posible, no rigen a *2666*, sin que por eso la ficción se programe mediante los códigos de lo fantástico o lo maravilloso. En la novela de Bolaño, la sobriedad y la cordura no son garantes de la lucidez, así como el delirio no supone necesariamente un error de la percepción: la proscripción de la locura, propia del régimen moderno, queda abolida en el mundo de *2666*, donde los estados místicos y extáticos aparecen como vías -ambiguas y tortuosas, pero válidas- del saber”²⁹⁶. Así sucede con el enigmático Benno von Archimboldi, que “casi nunca enfermaba, aunque las pocas veces que lo hacía tenía grandes subidas de temperatura que lo hacían delirar y ver cosas que nadie más veía”²⁹⁷. También “veía cosas que nadie más veía”²⁹⁸, la vidente Florita Almada, cuyas apariciones en estado de trance en la televisión de Santa Teresa hablando de los asesinatos de mujeres se convierten en un oscuro presagio del cual nadie es capaz de reírse. Florita Almada, además, “oía cosas que nadie más oía”²⁹⁹, del mismo modo que Amalfitano, otro de los personajes de *2666* que posee una estabilidad mental bastante precaria. Amalfitano, además, se halla inmerso en una especie de círculo de la locura (como, tal vez, todos los personajes del delirante y apocalíptico mundo de *2666* y, en general, de todas las novelas bolañianas), puesto que también es bastante frágil la salud mental de su mujer, Lola, que los abandona a él y a su hija Rosa para intentar seguir la pista de un poeta

294 *Ibid.*, p. 354.

295 *Ibid.*, p. 242.

296 Peter Elmore. “*2666*: la autoría en el tiempo del límite”, *cit.*, p. 263.

297 Roberto Bolaño. *2666*, *cit.*, p. 1092.

298 *Ibid.*, p. 535.

299 *Ibidem*.

con el que tuvo una extraña noche de pasión y que, después de un tiempo, ha sido internado en el manicomio de Mondragón. Y es que, como afirma la propia Lola, parece que “la locura es contagiosa”³⁰⁰. Sin embargo, la locura de Amalfitano (que del mismo modo que Florita Almada, Urrutia Lacroix o Auxilio Lacouture oye voces) tiene un cierto aire cómico, irónico, que se pone de manifiesto en sus conversaciones con esa voz que se parece a la de su abuelo: “si lo que tienes es miedo de volverte loco, despreocúpate, no te estás volviendo loco, sólo estás manteniendo una plática informal”³⁰¹. Al final Amalfitano acaba manteniendo con esa voz misteriosa largos diálogos, tanto filosóficos como domésticos, como si se tratara de un compañero que le ayuda a enfrentarse a una situación de soledad extrema y de incompreensión ante un entorno sumamente hostil. Por otra parte, nunca pierde la percepción “normal” del resto de aspectos de la realidad que lo rodea, una realidad que, en sí misma, resulta bastante anormal y delirante, poniendo de nuevo en evidencia que la locura de los personajes bolañianos muchas veces no es otra cosa que la respuesta más lógica ante situaciones absolutamente ilógicas y extremas, como la de la infernal Santa Teresa de 2666.

Pero en lo que respecta a la locura como discurso visionario, casi como método científico, el ejemplo más paradigmático es el de Auxilio Lacouture en *Amuleto*, que “en un rapto místico-poético (...) especula sobre el futuro de algunos autores del siglo XX, un gesto con el que Roberto Bolaño construye, casi como intervención paródica, una profecía canónica más cercana al absurdo de la enciclopedia china de Jorge Luis Borges que a la pretensión científica de Bloom o de los manuales de literatura general”³⁰². Pero el delirio visionario de Auxilio Lacouture no afecta sólo a la fijación de un azaroso e irónico canon literario, sino también a uno de los momentos clave (y objetivamente desquiciados) que marcan el fracaso de la utopía política y literaria mexicana: la masacre de universitarios que se produce en Tlatelolco en 1968. Esa “uruguaya con vocación de griega”³⁰³ en palabras del propio Bolaño, se convierte en el baño de mujeres de la UNAM, donde se ve obligada a encerrarse ante la violación de la autonomía universitaria por parte del ejército, en la memoria histórica de una generación, mediante un discurso articulado a partir de una hipersensibilidad exaltada: “desde septiembre de 1968 las pesadillas no me eran extrañas (...) Hubiera podido, también, volverme loca”³⁰⁴. Auxilio, en su monólogo construido a partir de sueños, visiones, recuerdos y delirios, no sólo se convierte en testimonio privilegiado del pasado de México, sino también

300 *Ibid.*, p. 229.

301 *Ibid.*, p. 267.

302 Celina Manzoni. “Ficción de futuro y lucha por el canon en la narrativa de Roberto Bolaño”. En: *Jornadas homenaje. Roberto Bolaño, cit.*, pp. 27-28

303 Roberto Bolaño. “Bolaño por Bolaño”. En: *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia, cit.*, p. 201.

304 Roberto Bolaño. *Amuleto, cit.*, p. 41.

de su futuro. El hecho de asumir esa situación extrema, de violencia delirante, de derrota colectiva, implica, como en el caso de Quim Font o Amadeo Salvatierra, el pago de un precio muy alto, el de la cordura: “yo veía el pasado y las que ven el pasado nunca pagan. También veía el futuro y éstas sí que pagan un precio elevado, en ocasiones el precio es la vida o la cordura, y para mí en aquellas noches olvidadas yo estaba pagando sin que nadie se diera cuenta las rondas de todos”³⁰⁵. En esas circunstancias, el humor se convierte en un elemento clave: “si no me volví loca fue porque siempre conservé el humor”³⁰⁶.

También en *Nocturno de Chile* nos enfrentamos a un discurso delirante y visionario, el de Sebastián Urrutia Lacroix. En este caso la locura es hasta cierto punto una forma de lucidez, puesto que el único instante de lucidez del cura-escritor es el momento en que, impulsado por la culpa y por el encuentro con ese “joven envejecido” que se convierte en su otro yo, decide bucear por las profundidades de su memoria, por unas circunstancias históricas en las que el delirio y la locura parecen haberse adueñado de toda la sociedad. Sebastián Urrutia Lacroix insiste una y otra vez en que “soy un hombre razonable, siempre he sido un hombre razonable”³⁰⁷, pero su discurso, de manera muy similar al de Auxilio, se articula como el de un loco, llenándose de pesadillas, visiones y delirios. Y justamente su insistencia en su pertenencia al mundo de la razón y de la civilización hace que en *Nocturno de Chile* se produzca una suerte de inversión de la locura, puesto que la razón, la cordura, parece hallarse (a través de la perspectiva de Urrutia Lacroix) del lado de los que en realidad se acercan más a la locura, como el propio sacerdote, Pinochet y los miembros de su Junta de Gobierno o María Canales. Este monólogo delirante por parte de una primera persona narrativa que se encuentra en una situación de complicidad con el poder, permite también a Bolaño plantear una reflexión sobre el modo de articular los discursos históricos que caracteriza a los regímenes totalitarios.

Por otra parte, cabe destacar que en las novelas bolañianas las visiones, las alucinaciones, los sueños y las pesadillas, que cuestionan los ambiguos límites entre la realidad y la fantasía, entre la racionalidad y el delirio, suponen también una forma de aproximación al horror, en la que la conciencia exaltada o alucinada de los personajes y la realidad terrible y delirante que los rodea se transforma en una única cosa, lo cual hace que nunca se pueda acceder a una verdad última ni “objetiva”. Así, en *Estrella distante*, la “epifanía de la locura” que supone la existencia misma de una figura como Wieder se presenta siempre rodeada de vaguedad e incertidumbre, de un clima casi onírico. Y es que las terribles

305 *Ibid.*, p. 59.

306 *Ibid.*, 42.

307 Roberto Bolaño. *Nocturno de Chile*, cit., p. 12.

circunstancias históricas convierten la locura en algo normal: “la locura no era una excepción en aquellos días. Pensé que giraba por el aire deslumbrado por la desesperación”³⁰⁸. Sebastián Urrutia Lacroix, hablando del mismo período histórico, confiesa que “a veces tenía pesadillas, pero por aquel tiempo, quien más, quien menos, todo el mundo sufría alguna pesadilla de vez en cuando”³⁰⁹.

También hay que tener en cuenta que, en ocasiones, la locura se asocia a la inocencia. Eso sucede, por ejemplo, con el loco Norberto en *Estrella distante*, que al ver la primera escena de poesía aérea de Wieder desde el Centro la Peña, ese lugar de tránsito donde también se encuentra encerrado el narrador, no sólo tiene una percepción más profunda o visionaria de la realidad terrible que los acecha, como el resto de personajes mentalmente inestables que hemos visto, sino que, pidiendo clemencia a Dios, exclama “sólo somos chilenos, señor (...), inocentes, inocentes”³¹⁰. También se recalca esa inocencia en otra escena delirante y absurda de *Los detectives salvajes*: el duelo entre Belano y el crítico Iñaki Echevarne (alter ego de Ignacio Echevarría) en una playa de la costa catalana. Uno de los testigos de la escena afirma: “durante un segundo de lucidez tuve la certeza de que nos habíamos vuelto locos. Pero a ese segundo de lucidez se antepuso un supersegundo de lucidez (...) en donde pensé que aquella escena era el resultado lógico de nuestras vidas absurdas (...). No era la constatación de nuestra ociosa culpabilidad sino la marca de *nuestra milagrosa e inútil inocencia*”³¹¹. Y es que la locura parece plantearse como la actitud vital más lógica en un mundo donde imperan el absurdo, la violencia y el fracaso.

Otro de los elementos que hay que tener en cuenta al hablar de la locura de los personajes bolañianos es su carácter marginal, transgresor; esa identidad en crisis, precaria, inestable, fragmentada, que los sitúa al borde del abismo. El protagonista bolañiano es, como afirma Patricia Espinosa, “aquel sujeto que la modernidad llamó antihéroe y que situó en la bisagra del desencanto y la nostalgia por buscar un sentido”³¹², ese detective letraherido y errante que casi siempre emprende búsquedas quijotescas. Como sucede con Belano y Lima, se trata de personajes situados en la periferia del sistema: “parecían mendigos, desentonaban horriblemente allí, (...) entre gente bien vestida, bien afeitada”³¹³. A pesar de la fascinación que ejercen a veces sobre otros individuos, y de un aura casi mística, siempre tienen algo que

308 *Ibid.*, p. 35.

309 Roberto Bolaño. *Nocturno de Chile*, cit., pp. 101-102.

310 Roberto Bolaño. *Estrella distante*, cit., p. 39.

311 Roberto Bolaño. *Los detectives salvajes*, cit., p. 481. La cursiva es mía.

312 Patricia Espinosa. “Entre el silencio y la estridencia”, cit., p. 24.

313 Roberto Bolaño. *Los detectives salvajes*, cit., p. 327.

los excluye: “parecían, en el fondo, dos extraterrestres³¹⁴”. Se trata de identidades a la deriva que se dirigen irremediabilmente al naufragio o al abismo, lo cual en ocasiones provoca el rechazo de los que los rodean: “el bueno de Ulises era una bomba de relojería y, lo que, socialmente hablando, es peor: todo el mundo sabía o intuía que era una bomba de relojería y nadie (...) lo quería tener demasiado cerca”³¹⁵. Su proximidad asusta porque, de algún modo, hace evidente la angustia existencial de un mundo que carece de centros; tanto él como Belano y muchos otros de los personajes bolañianos plantean las preguntas e inquietudes (y la ausencia de respuestas) que el resto de la sociedad no se ve capaz de asumir.

Esos Ulises perdidos, errantes, que no encuentran consuelo al desencanto existencial ni siquiera a través de la literatura, a menudo se revisten de elementos quijotescos. Así, a Hans Reiter, cuando empieza a descubrir la literatura bajo la guía de Hugo Halder y lee el *Parsifal*, “lo que más le gustó y lo que lo hizo retorcerse de risa, tirado sobre la hierba, fue que Parsifal en ocasiones cabalgaba (...) llevando bajo su armadura su vestimenta de loco”³¹⁶. Los antihéroes enfermos de literatura de Bolaño, esos anacrónicos “guerreros delirantes”³¹⁷, reflejo de los grandes locos de la literatura universal, también son buscadores de imposibles que alteran la realidad que les rodea con su percepción onírica y poética. Algunos críticos, sin embargo, señalan la ausencia en la obra de Bolaño del “escéptico, práctico y humanísimo Sancho que descrea de esta cruzada ficticia de los caballeros de las letras (...). Es como si esos escritores enloquecidos que pululan y ululan por sus libros hubieran enloquecido no sólo de tanto leer, sino de soledad. La soledad del Quijote abandonado por Sancho Panza. La soledad del escritor abandonado por su lector común, el del sentido común. El de B. es un Quijote que sospecha que ya no quedan otros lectores que los propios escritores”³¹⁸. Esa ausencia de Sancho Panza podría quedar compensada, como se ha señalado antes, por la ironía y la ácida resignación de algunos de sus personajes. Pero sin duda el aislamiento y la soledad (literaria, política, metafísica) es uno de los elementos más destacados que conduce a los personajes bolañianos a la locura, e incluso se plantea como una de sus principales formas: “comprendí que sobre todas las cosas, incluso sobre la locura, allí había soledad, tal vez la forma más sutil de locura, al menos la más lúcida”³¹⁹. De algún modo, la locura es una forma de soledad y la soledad es una forma de locura, y ambas pueden conducir a la lucidez, pero también al desengaño, a la invisibilidad y a la disolución de la identidad.

314 *Ibid.*, p. 329.

315 *Ibid.*, p. 181.

316 Roberto Bolaño. 2666, *cit.* p. 823.

317 Peter Elmore. “2666: la autoría en el tiempo del límite”, *cit.*, p. 266.

318 Carlos Franz. “Una tristeza insoportable”, *cit.*, pp. 110-111.

319 Roberto Bolaño. *Monsieur Pain*. Barcelona: Anagrama, 1999, p. 28.

Finalmente, habría que señalar que en las novelas bolañianas existe también una locura que no es transgresora, sino que se inserta en el sistema, convirtiéndose en parte esencial de un engranaje donde la mercantilización del arte y el éxito convierten en negocio incluso la demencia. Es el caso, por ejemplo, de Pelayo Barrendoáin, el “loco más célebre de la llamada poesía española o de la llamada literatura española”³²⁰, uno de los escritores que participan en la Feria del Libro de Madrid en *Los detectives salvajes*. A pesar de la lucidez amarga del personaje, éste acaba convertido en una especie de muñeco de feria que recorre el evento literario acompañado por su enfermera y atiborrado de “ríos de Prozac, lagos de Epaminol, mares muertos de Rohipnol, pozos cegados de Tranquimazín, mis hermanos, los que chupan de mi locura para alimentar su locura”³²¹. Y es que en ese contexto, la industria literaria ya no deja espacio para la transgresión ni para los que sólo pretenden asomarse al vacío y “permanecer en los márgenes del sistema”³²². Nos hallamos frente a esa mercantilización extrema del mundo literario y artístico que Bolaño criticará duramente en muchos otros textos. Algo muy parecido sucede en 2666 con el pintor Edwin Johns, cuya historia se cuenta en “La parte de los críticos”. Se trata de un artista inglés que se corta la mano derecha para exhibirla, momificada, en una de sus exposiciones, la cual se convierte en un éxito y le permite vender sus cuadros a precios exorbitados. El artista acaba enloqueciendo y es internado en un sanatorio suizo, donde recibe la visita del crítico Piero Morini, que ha quedado fascinado por su historia y que desea conocer la verdadera razón de aquella mutilación. Y aunque parece que Morini busque alguna forma de trascendencia o transgresión en aquel acto, acaba llegando a la conclusión de que el artista cometió aquella barbaridad por dinero, “porque creía en las inversiones, en el flujo de capital, quien no invierte no gana, esa clase de cosas”³²³. El artista, finalmente, acaba muriendo de manera accidental, cayendo a un abismo del que el enfermero del manicomio no logra salvarle porque no puede agarrarle esa mano de la cual carece, en un final trágico y al mismo tiempo irónico, equívoco en cualquier caso, que concluye con la idea de que la mano mutilada se exhibirá en la exposición retrospectiva del pintor, convirtiéndose para siempre en un objeto más mediático que artístico, insertándose en ese sistema que transforma cualquier posibilidad de transgresión en mercancía.

320 Roberto Bolaño. *Los detectives salvajes*, cit., p. 495.

321 *Ibidem*.

322 Andrea Cobas Carral y Verónica Garibotto. “Un epitafio en el desierto”, cit., p. 180.

323 Roberto Bolaño. *2666*, cit., p. 132.

II.4.2. LA PRESENCIA DEL MAL

La presencia del mal, del monstruo, y lo que es más importante, la ambigua relación entre el horror y la literatura, recorre toda la novelística bolañiana, desde la recopilación de escritores situados en la órbita del nazismo que encontramos en *La literatura nazi en América* a ese recorrido por el mal del siglo XX que supone *2666*, culminación y síntesis de toda su obra precedente.

Edmundo Paz Soldán establece un interesante paralelismo entre la narrativa bolañiana y la obra de Cortázar a la hora de dar cuenta del horror: “En el escritor chileno, ferviente admirador de Cortázar, no hay otra opción que dar cuenta del horror y del mal, y hacerlo de la manera excesiva que se merece: el imaginario apocalíptico es el único que le hace justicia a la América Latina de los años setenta, explorada en novelas como *Nocturno de Chile* y *Estrella distante*”³²⁴. La forma excesiva que el mal ha tomado en Latinoamérica adopta una forma también excesiva en las novelas bolañianas, con figuras tan ambiguas e inquietantes como Carlos Wieder, estrella de un imaginario apocalíptico donde también tienen un papel destacado Urrutia Lacroix, Pinochet, o la casa de María Canales, protagonistas de *Nocturno de Chile*, del mismo modo que los sueños, la locura o el delirio. Un delirio culpable en el caso de Urrutia Lacroix; un delirio motivado por el horror ante el pasado, el presente y el futuro en el caso de Auxilio Lacouture, memoria histórica de un período particularmente convulso de la historia de México. Y es que ese horror histórico, esas formas del mal en Latinoamérica, se centra en tres momentos cumbre: la matanza de Tlatelolco (en *Amuleto* y, de manera más indirecta, en *Los detectives salvajes*), el golpe de estado de Pinochet (en *Estrella distante* y *Nocturno de Chile*) y los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez (en *2666*). A esas formas del mal y la violencia en Latinoamérica se añaden otras que hacen que el horror adquiera un valor más universal, sobre todo el nazismo (procedente de Europa pero exportado a Latinoamérica en *La literatura nazi en América*) y, en relación con éste, la Segunda Guerra Mundial (en *2666*), pero también las guerras africanas o incluso el inestable Oriente Próximo (ambos en *Los detectives salvajes*).

Todos esos hechos históricos formarían parte de un Horror en mayúsculas, que es el que esperan conocer en *Amuleto* los amigos de Belano cuando éste vuelve de Chile tras el golpe de estado de Pinochet: “todos esperaban de alguna manera que él abriera la boca y contara las últimas noticias del Horror”³²⁵. Pero como señala Chiara Bolognese, ese *Horror* en

324 Edmundo Paz Soldán. “Introducción. Roberto Bolaño: literatura y apocalipsis”, *cit.*, p. 13.

325 Roberto Bolaño. *Amuleto*, *cit.*, p. 69.

mayúsculas, el Horror histórico, “la violencia de los hechos históricos concretos contra la humanidad indefensa”³²⁶, convive en todas las novelas bolañianas con el *horror* en minúsculas, constituido por los pequeños acontecimientos, por el espectáculo cotidiano de la violencia, por todo el delirio que se acepta y se intenta esconder tras una “fachada de respetabilidad”³²⁷. Es ese el motivo por el cual la “poética del doble” tiene tanta importancia en la novela bolañiana, puesto que bajo una superficie de tranquilidad, de normalidad, de civilización, siempre se oculta una realidad atroz, una paradoja que, como hemos visto, alcanza su máxima expresión en la siniestra casa de María Canales, pero también en el discurso obsesivamente “normal” de Sebastián Urrutia Lacroix, en el discurso perversamente artístico de Carlos Wieder y en la rapidez institucional con la que se oculta su terrible exposición fotográfica, en la imprevista paliza de unos académicos de éxito internacional a un taxista paquistaní, o en los cadáveres de las mujeres asesinadas que, tanto en *Estrella distante* como en *2666*, se ocultan inmediatamente en las fosas comunes. El *Horror* histórico y el *horror* del día a día se relacionan de manera perversa, y en ocasiones se nutren y se acentúan mutuamente, como ocurre en *2666*, en el que la violencia cotidiana, vehiculada a través de los chistes machistas que cuentan los policías que investigan los crímenes de Santa Teresa, acaban convirtiéndose en una posible explicación o justificación del Horror que planea sobre la apocalíptica ciudad fronteriza.

Muchos de los personajes de Bolaño intentan huir para escapar de la violencia, pero al final sólo logran acercarse aún más a ella, porque “de la violencia, de la verdadera violencia, no se puede escapar, no al menos nosotros, los nacidos en la década de los cincuenta, los que rondábamos los veinte años cuando murió Salvador Allende”³²⁸. Se trata de una generación que incluye a Arturo Belano, a Ulises Lima y a todos sus compañeros real visceralistas, al “joven envejecido” de *Nocturno de Chile*, a Diego Soto, a Juan Stein, al narrador de *Estrella distante*, a Carlos Wieder, a Amalfitano. Pero esa especie de maldición de la violencia también persigue al resto de personajes, aunque no pertenezcan a esa generación (como Auxilio Lacouture, Cesárea Tinajero o el mismo Benno von Archimboldi) o aunque tengan una edad similar pero no pertenezcan al mismo continente (como los críticos de *2666*, también ellos víctimas y verdugos). Algún personaje, como es el caso de Diego Soto en *Estrella distante*, llega a creer “que se había escapado de la maldición”³²⁹, de ese destino de violencia que parece perseguir a los chilenos y a los latinoamericanos en general, y que

326 Chiara Bolognese. *Pistas de un naufragio*, cit., p. 143.

327 *Ibid.*, p. 130.

328 Roberto Bolaño. *Putas asesinas*. Barcelona: Anagrama, 2001, p. 11.

329 Roberto Bolaño. *Estrella distante*, cit., p. 78.

condiciona un determinado tipo de identidad, como le dice Ernesto San Epifanio a Arturo Belano en *Amuleto*: “tú no tienes miedo (...) tú vienes de Chile, todo lo que el Rey me pueda hacer a mí tú lo has visto multiplicado por cien o por cien mil”³³⁰. Y es que, como afirma el propio Bolaño, “el chileno es bastante violento, pero bastante. En realidad todo el americano, desde Canadá hasta Chile, es bastante violento. // La violencia europea es mucho más civilizada, así como las calles en Europa son calles historiadas, en América no son historiadas, son abiertas al futuro o a lo que sea”³³¹. La violencia, pues, sea historiada o no, es universal y, por mucho que lo intenten, los personajes bolañianos no logran nunca escapar de ella. Así, el chileno Diego Soto encuentra la muerte en la “civilizada” Europa, a manos de tres jóvenes neonazis, en una escena que recuerda el desenlace de “El sur” de Borges, aunque a Soto, que cree haberse librado finalmente de esa maldición, “se le llenan los ojos de lágrimas, lágrimas de autocompasión, pues intuye que ha hallado su destino”³³². También Ulises Lima es víctima de una violencia similar en su peregrinaje europeo, durante su estancia en Viena con el neonazi *borderline* Heimito Kunst, cuyos compañeros están a punto de matarlos a ambos. Tampoco el resto de los protagonistas de *Los detectives salvajes* consigue escapar de la violencia, puesto que se convierten en los culpables, simbólicos y reales, de la muerte de Cesárea Tinajero: “Lupe dijo que podríamos regresar a Villaviciosa cuando quisiéramos. ¿Por qué?, le dije. Porque la gente nos acepta. Son asesinos igual que nosotros. Nosotros no somos asesinos, le digo. Los de Villaviciosa tampoco, es una manera de hablar”³³³. La universalidad del mal se hace especialmente evidente en 2666, donde la violencia se manifiesta en todas sus formas (la Segunda Guerra Mundial, el nazismo, el racismo, los crímenes sexuales, los abusos del poder) y en todos los lugares del planeta.

Con respecto a la presencia del mal en las novelas bolañianas resulta sumamente interesante analizar la causalidad o casualidad de éste, una disyuntiva que se plantean varios de sus personajes, como el detective Abel Romero en *Los detectives salvajes*: “Belano, le dije, el meollo de la cuestión es saber si el mal (...) es casual o causal. Si es causal, podemos luchar contra él, es difícil de derrotar pero hay una posibilidad, más o menos como dos boxeadores del mismo peso. Si es casual, por el contrario, estamos jodidos. Que Dios, si existe, nos pille confesados. Y a eso se resume todo”³³⁴. En efecto, la posibilidad de que el laberinto humano no tenga ningún centro, como planteaba Borges, resulta aterradora. En algunas novelas bolañianas parece sugerirse la existencia de una “causalidad” del mal, como en la macabra

330 Roberto Bolaño. *Amuleto*, cit., p. 75.

331 Mihály Dés. “Entrevista con Roberto Bolaño”, cit., p. 145.

332 Roberto Bolaño. *Estrella distante*, cit., p. 80.

333 Roberto Bolaño. *Los detectives salvajes*, cit., p. 608.

334 *Ibid.*, p. 397.

exposición de Carlos Wieder, donde las fotografías no se ordenan de forma casual, sino que “siguen una línea, una argumentación, una historia”³³⁵. Se plantea incluso la posibilidad de una causalidad de la casualidad, la existencia de un azar que lo preside todo creando una causalidad misteriosa que nadie puede rehuir ni llegar a conocer, ya que “nadie sale indemne de las concatenaciones o permutaciones o disposiciones del azar”³³⁶. De hecho, muchas de las novelas bolañianas constituyen precisamente una búsqueda inútil “de la fuente del mal y de los efectos del mal que a veces parecen concatenados por el azar”³³⁷, una problematización de la propia relación causa-efecto. Y es que la casualidad del mal (y de todo), la incomprensibilidad del azar, es lo único que rige un mundo posmoderno que cuestiona las certezas, el progreso y la linealidad, como pone de manifiesto el pintor Edwin Johns en sus reflexiones desde el manicomio de “La parte de los críticos” de 2666: “mi amigo (...) creía en la humanidad, por lo tanto creía en el orden (...). Creía en la redención. En el fondo hasta es posible que creyera en el progreso. La casualidad, por el contrario, es la libertad total a la que estamos abocados por nuestra propia naturaleza. La casualidad no obedece leyes y si las obedece nosotros las desconocemos. La casualidad, si me permite el símil, es como Dios que se manifiesta cada segundo en nuestro planeta. Un Dios incomprensible con gestos incomprensibles dirigidos a sus criaturas incomprensibles”³³⁸. El azar, pues, forma parte fundamental de la existencia humana, y es también un elemento esencial en la obra de otros autores contemporáneos, como por ejemplo Paul Auster. Esa ausencia absoluta de certezas y explicaciones trascendentes, que nos convierte en víctimas del azar, hace que se identifique la casualidad con el infierno (y también con la fotografía, otra forma del azar, que tanto en *Estrella distante* como en *2666* se nos ofrecen como vehículo del horror, acentuando aún más si cabe el paralelismo entre el mal y el azar): “Una casualidad inquietante, en todo caso, que cruza la foto en más de una ocasión (...) Como si la casualidad fuera un sinónimo del infierno. O peor aún: como si la casualidad fuera la esencia del infierno, su mecánica, sus paredes, sus agujeros que se hinchan como ojos”³³⁹. Y es que el azar no es sólo el infierno, sino la esencia misma de la vida, “una sucesión de instantes que pasado un tiempo llamaremos vida, azar, nada”³⁴⁰.

335 Roberto Bolaño. *Estrella distante*, cit., p. 97.

336 Roberto Bolaño. *Amuleto*, cit., p. 67.

337 Roberto Bolaño. *Nocturno de Chile*, cit., p. 46.

338 Roberto Bolaño. *2666*, cit., p. 123.

339 Roberto Bolaño. *Entre paréntesis*, cit., pp. 262-263.

340 *Ibid.*, 266.

II.4.3. EL ARTE Y LA BARBARIE

Ese mal universal y azaroso que preside el universo bolañiano se halla, como hemos visto en numerosas ocasiones, muy estrechamente vinculado a la literatura, creando ambiguas relaciones entre el arte y la barbarie y cuestionando la frontera que los separa.

Los protagonistas bolañianos son siempre escritores, poetas, letraheridos, y esa misma condición lleva implícita, como señala el propio autor, la transgresión, puesto que “se escribe fuera de la ley. Siempre. Se escribe contra la ley. No se escribe desde la ley”³⁴¹. Bolaño se sitúa así en una tradición de herencia vanguardista que se basa en la ruptura de los órdenes establecidos, y que convierte la práctica poética, como señala José Promis, en “un acto “criminal”, porque al colocar frente a los ojos del lector lo que éste no quiere ver amenaza su comodidad y desfamiliariza su mundo”³⁴². La poesía y la literatura en general, por tanto, conllevan un carácter criminal intrínseco, puesto que atentan contra la ley y el orden establecido. Las novelas bolañianas, sin embargo, van mucho más allá, explorando esas zonas equívocas, ambiguas y perversas donde se sitúan los límites del orden y de la barbarie. Es por ello que los protagonistas de sus novelas tienen identidades duales, ambiguas y equívocas, paradójicas, en las cuales se unen el artista y el monstruo, la luz y la oscuridad. Es el caso de Benno von Archimboldi, “ese bello ángel y bestia”³⁴³, el gigante de manos ensangrentadas y candidato al Premio Nobel de literatura, estrechamente relacionado, como hemos visto, con su sobrino Klaus Haas, supuesto asesino de mujeres convertido casi en un asceta durante su estancia en la cárcel; o del dandy del horror, “el ángel de nuestro infortunio”³⁴⁴, Carlos Wieder, que se caracteriza por su crueldad y por su pureza (“si eres puro, ya nada malo puede ocurrirte. Si no tienes miedo, ya nada malo puede ocurrirte”³⁴⁵).

La literatura y la muerte acaban uniéndose siempre en las novelas bolañianas, y si el centro de esa unión es la ciudad de Santa Teresa, donde se cruzan los destinos del posible asesino de mujeres Klaus Haas y el del Autor en mayúsculas Benno von Archimboldi (creando, como hemos visto antes, una crisis del concepto mismo de autoría), la muerte y la violencia no son ajenos al resto de los protagonistas bolañianos. Así, tenemos al artista-asesino Wieder, pero también al resto de los autores de la *Literatura nazi en América*, o a Ulises Lima y Arturo Belano, responsables indirectos de la muerte de Cesárea Tinajero, y

341 Dunia Gras. “Entrevista con Roberto Bolaño”. En: *Cuadernos hispanoamericanos*, 604. Madrid, 2000, p. 65.

342 José Promis. “Poética de Roberto Bolaño”. En: *Territorios en fuga*, cit., p. 60.

343 Carlos Franz. “Una tristeza insoportable: ocho hipótesis sobre la mela-cholé de B.”, cit., pp. 112-113.

344 Roberto Bolaño. *Estrella distante*, cit., p. 55.

345 *Ibidem*.

autores de la muerte de Alberto, el proxeneta de Lupe, a quien Belano apuñala con un cuchillo que ha comprado en Caborca, pueblo homónimo de la revista fundada por Cesárea Tinajero. Así, de manera simbólica, la literatura se convierte en un arma que puede causar la muerte. Y es que, como señala de forma acertadísima Richard Eder, el tema central de *Los detectives salvajes* (y, en general, de toda la obra bolañiana) es que “the pen is as blood-stained as the sword, and as compromised”³⁴⁶. Se trata de un arma que puede matar (como en el caso de Wieder, y de forma más ambigua, en el caso de Archimboldi) o dejar morir (como en el caso de Sebastián Urrutia Lacroix, o incluso en el caso del Belano/Bolaño de *Estrella distante*), pero también puede convertirse en un arma contra la muerte, como en el caso de Auxilio Lacouture, que lucha con su discurso delirante y visionario contra el olvido de la masacre de Tlatelolco y contra el olvido de la literatura, mediante sus profecías sobre el canon, y también en el caso del propio Belano en *Amuleto*. Como sucede siempre en la obra bolañiana, todos los personajes son dobles, múltiples, y si antes veíamos que en *Los detectives salvajes* Belano convierte la literatura en un arma que puede matar, en *Amuleto* sucede exactamente lo contrario, puesto que mediante la literatura, mediante la palabra, consigue salvar de la muerte a otro personaje. Acompañado por Auxilio Lacouture y por el poeta Ernesto San Epifanio, Belano se interna en la colonia Guerrero para luchar contra el rey de los homosexuales, que pretende esclavizar a su amigo, y consigue derrotarlo simplemente con su discurso (y también con la temeridad y el valor, aunque quizá, en las novelas bolañianas, la literatura y el valor acaben siendo lo mismo): “habló de la muerte, y se repitió una y otra vez y siempre regresaba a la muerte, como si le dijera al rey de los putos de la colonia Guerrero que sobre el tema de la muerte no tenía ninguna competencia, y en ese momento yo pensé: está haciendo literatura, está haciendo cuento, todo es falso”³⁴⁷. Belano combate el miedo (el arma más importante de ese Rey) con la palabra, con la literatura, como si hablando una y otra vez de la muerte lograra conjurarla. De alguna forma, se trata de un proceso muy similar al que lleva a cabo Bolaño en sus novelas, y se corresponde con la función de exploración del abismo que el autor chileno otorga a la literatura.

Sin embargo, la relación entre el arte y el mal en la obra bolañiana es mucho más compleja y tiene muchos matices, puesto que, como señala Gonzalo Aguilar, “el tema de la novelas de Bolaño es, más que la literatura, sus bordes perversos y espantosos”³⁴⁸. Esos bordes perversos se exploran ya en *La literatura nazi en América*, un irónico y grotesco

346 Edmundo Paz Soldán. “Introducción. Roberto Bolaño: literatura y apocalipsis”, *cit.*, p. 16.

347 Roberto Bolaño. *Amuleto*, *cit.*, p. 85.

348 Gonzalo Aguilar. “Roberto Bolaño, entre la historia y la melancolía”, en *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, *cit.*, p. 146.

catálogo de locos y monstruos que incluye treinta biografías de escritores más o menos afines a ideologías nazis o fascistas. Como señala Celina Manzoni, ese tono paródico, al cual se une una supuesta “objetividad” bastante dudosa, crea el “necesario distanciamiento”³⁴⁹ para poder dar cuenta de un horror que parece no tener fin, puesto que, mediante un juego de simetrías y complejas relaciones entre los distintos personajes de la obra (y, como ya se ha señalado, también mediante espejos con personajes de otras novelas bolañianas), desaparecen completamente las fronteras entre la realidad y la ficción y se crea un mundo literario en el que los autores parecen intercambiables, insinuando la idea de que el mal se extiende hasta el infinito. Ese horror sin fin se puede leer, además, como la inquietante duplicación de su opuesto, como el doble distorsionado de una literatura realmente existente, puesto que los fascistas de *La Literatura nazi en América* estudian la obra de Neruda y Pablo de Rokha, introduciendo ajustes mínimos: “No desdeñaron, como los germanistas de *Pensamiento e Historia*, a Pablo Neruda y a Pablo de Rokha, de quienes estudiaron metódicamente su verso libre, largo, de respiración poderosa y a quienes pusieron en numerosas ocasiones como ejemplo de poesía combativa: sólo había que cambiar algunos nombres, Mussolini en vez de Stalin, Stalin en vez de Trotski, reajustar ligeramente adjetivos, variar sustantivos”³⁵⁰. La ironía sobre las oscuras posibilidades de cualquier tipo de discurso totalitario resulta evidente.

Este complejo texto muestra, además, la fascinación por lo perverso y lo oscuro que parece presidir la novelística bolañiana, un elemento que lo sitúa, como señala Celina Manzoni, en la categoría de “lo siniestro”³⁵¹, una categoría teorizada por Freud a partir de los cuentos de Hoffmann (significativamente también, el personaje más importante de esta novela se llama Ramírez Hoffman), según la cual lo siniestro es lo que debería haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado. De hecho, uno de los personajes de *Los detectives salvajes*, a propósito de un cuento “un poquito sublime y un poquito siniestro”³⁵², nos dice que “si al infinito uno añade más infinito, el resultado es infinito. Si uno junta lo sublime con lo siniestro, el resultado es siniestro”³⁵³. Se trata de una ecuación que se podría aplicar perfectamente a *La literatura nazi en América*, a *Estrella distante*, que surge de ella, y también a *2666*, no sólo en lo que respecta a lo siniestro que resulta de unir lo sublime (la literatura) con lo siniestro (el mal, la violencia, los discursos totalitarios), sino también en relación con ese horror infinito, basado en la repetición constante, que sugiere que el mal no tiene ni principio ni fin. Esa parece ser la directriz de la interminable sucesión de locos y

349 Celina Manzoni. “Biografías mínimas/infimas y el equívoco del mal”, *cit.*, p. 18.

350 Roberto Bolaño. *La literatura nazi en América*, *cit.*, pp. 219-220.

351 Celina Manzoni. “Biografías mínimas/infimas y el equívoco del mal”, *cit.*, p.

352 Roberto Bolaño. *Los detectives salvajes*, *cit.*, p. 426.

353 *Ibid.*, p. 426.

monstruos de *La literatura nazi en América*, pero también de 2666, en la que el mecanismo de la acumulación y la repetición del horror se explota hasta la saciedad: no sólo se repite cientos de veces el mismo episodio (la muerte de una mujer) con variaciones mínimas y con una precisión agotadora en “La parte de los crímenes”, sino que, en el fondo, en los cinco libros que integran la novela se narra cinco veces la misma historia, la del mal y el horror, en distintos espacios y tiempos que abarcan Europa y América y todo el siglo XX.

En *Estrella distante* “lo siniestro” se concreta de nuevo en los peligros de los discursos totalitarios y, sobre todo, en las ambiguas relaciones entre el mal y la literatura de vanguardia. Ese dandy de espléndido gusto artístico, que a menudo coincide con su opuesto (es decir, el narrador que intenta escribir su biografía), pretende llevar a cabo “el nuevo arte”³⁵⁴, una “poesía visual, experimental, quintaesenciada”³⁵⁵. Su siniestra exposición del horror y del mal cuestiona los límites mismos del arte, puesto que no está exenta de simbolismo y de un tono elegíaco, lo cual lleva a uno de los espectadores de esa exhibición de la barbarie a preguntarse: “¿pero cómo puede haber *nostalgia* y *melancolía* en esas fotos?”³⁵⁶. De hecho, uno de los rasgos característicos de los movimientos vanguardistas es precisamente ese, el cuestionamiento de los límites del arte y del objeto artístico y también, como señala Gonzalo Aguilar, el coqueteo con la barbarie, la crueldad y la violencia, en un deseo de romper cualquier tipo de límite y restricción que también “esconde un mandato autoritario y dogmático”³⁵⁷. Esas vanguardias, sin embargo, en la obra bolañiana se revelan incapaces de ofrecer soluciones o posibilidades de renovación; es más, como sucede en *Estrella distante*, el fin de la utopía literaria se une al fracaso de la utopía política, y el “arte nuevo” se transforma en un instrumento más de un poder que permite el asentamiento del horror y la barbarie en la vida cotidiana.

También en 2666 arte y barbarie establecen vínculos complejos, y a partir de los ambiguos nexos entre el misterioso escritor Benno von Archimboldi y la ciudad maldita se construye, como señala Peter Elmore, “una analogía entre el corpus narrativo y los cuerpos del delito”³⁵⁸. Esta problemática relación se concreta sobre todo en los paralelismos existentes entre Archimboldi y su sobrino Klaus Haas (que se han analizado con detalle en el capítulo dedicado al doble), incluyendo las simetrías más equívocas, como el crimen de Reiter-Archimboldi en un campo de refugiados de la Segunda Guerra Mundial o los delirios de Ingeborg de que su amante pueda ser un asesino de mujeres.

354 Roberto Bolaño. *Estrella distante*, cit., 93.

355 *Ibid.*, p. 87.

356 *Ibid.*, p. 97.

357 Gonzalo Aguilar. “Roberto Bolaño, entre la historia y la melancolía”, cit., p. 147.

358 Peter Elmore. “2666: la autoría en el tiempo del límite”, cit., p. 261.

Cabe señalar que la presencia en las novelas bolañianas de una herencia vanguardista que intenta fundir arte y vida (y a menudo arte y muerte), y que se vincula a tradiciones misóginas y de exaltación de la violencia, hace que algunos críticos vean en “ese contubernio (...) entre la belleza y la violencia”³⁵⁹ una forma de estética fascista. Sin embargo, justamente lo que observamos en las novelas de Bolaño es el cuestionamiento y la problematización de la estética (y la ética) del mal, una exploración de sus límites perversos, siniestros y oscuros, y del sentido o sinsentido de la literatura a la luz de ciertas experiencias contemporáneas del horror. Los personajes bolañianos se introducen (como debe hacerlo siempre la literatura, según el autor chileno) en acontecimientos límite al borde del abismo, del vacío; se internan en la dinámica del horror, precisamente para lograr huir de él, y sobre todo, para no olvidarlo, para alertar de su proximidad.

El mal, pues, no es en ningún modo ajeno a los protagonistas de las novelas bolañianas. Se trata de personajes que no sólo conviven con el horror, sino que deben asumir que éste forma parte de ellos. Este es el motivo por el cual con frecuencia las proyecciones literarias del autor se hallan muy cercanas a los personajes más próximos al mal: se justifican así las ambiguas relaciones entre Belano/Bolaño y Carlos Wieder en *Estrella distante*, naufragos de un mismo barco y “horrendos hermanos siameses”; o los paralelismos entre Sebastián Urrutia Lacroix y el “joven envejecido”, que podría ser tanto su conciencia como Bolaño; o las complejas relaciones con la muerte de Arturo Belano, principal alter ego del autor en sus distintas novelas.

La relación del arte con el mal a menudo se concreta en la complicidad con el poder, ya sea de forma activa (como en el caso de Wieder, a quien el régimen dictatorial de Pinochet permite desplegar tanto el arte como la barbarie; o de los autores de *La literatura nazi en América*) o pasiva, como en el caso de Sebastián Urrutia Lacroix, de María Canales, o del narrador de *Estrella distante*. Esa complicidad con el poder resulta fundamental para inserirse en el sistema, en los circuitos visibles, en el *establishment* literario, especialmente en Chile. En relación con la literatura de su país, el propio Bolaño afirma: “no le des la espalda al poder porque el poder lo es todo. No escatimes halagos a los imbéciles, a los dogmáticos, a los mediocres, si no quieres vivir una temporada en el infierno”³⁶⁰.

La gran obra de Bolaño sobre la impostura literaria y la complicidad con el poder es, como hemos visto, *Nocturno de Chile*, una novela articulada como una operación de desenmascaramiento constante a partir de una compleja estructura de duplicidades y reflejos,

359 Carlos Franz. “Una tristeza insoportable”, *cit.*, p. 104.

360 Roberto Bolaño. *Entre paréntesis*, *cit.*, p. 66.

y en la cual se acaban identificando por completo el poder político y el poder de la crítica literaria en el Chile posdictatorial. En su delirante discurso sobre la culpa y la autoafirmación, Urrutia Lacroix construye un espacio en el que la belleza, la literatura y la salvación del alma parecen convivir sin problemas con la perversión, la tortura y la muerte. Esa complicidad de la literatura con el mal llega a su máxima expresión en la casa doble de María Canales, donde se dan la mano la tertulia literaria y la tortura, en un episodio que resulta especialmente espeluznante no sólo por su valor simbólico, sino también porque remite a una historia real.

En la complicidad que permite que la literatura se acabe convirtiendo en una forma de barbarie adquieren una importancia fundamental tanto la mirada como la palabra, y sobre todo, la ausencia de ambas. Se trata de una literatura que, contrariamente a lo que debería ser su función esencial (“meter la cabeza en lo oscuro, saber saltar al vacío”³⁶¹), cierra los ojos y se sumerge en el silencio, como le sucede a Sebastián, el hijo mayor de María Canales, homónimo de Urrutia Lacroix (y también una posible forma del doble) y obligado, como él, a no ver ni oír nada: “miraba sin ver mientras era transportado por su horrible nana, los labios sellados, los ojos sellados, todo su cuerpecito inocente sellado, como si no quisiera ver ni oír ni hablar en medio de la fiesta semanal de su madre, delante de la alegre y despreocupada pandilla de literatos que su madre congregaba cada semana”³⁶². También el silencio es la actitud del personaje que se pierde en el sótano de la macabra casa de María Canales y descubre en ellos otro “centro del mal”: “no dijo nada. Más tarde (...) se lo contó a un amigo y éste se lo contó a un amigo y éste se lo contó a mi amigo, quien mucho más tarde me lo contó a mí. Su conciencia lo mortificaba”³⁶³. Los personajes cierran los ojos para no ver, y cuando accidentalmente lo hacen, niegan u ocultan lo que sus ojos les han mostrado. En este sentido cabría destacar que Carlos Wieder sí que juega con la mirada, pero la pervierte; en cierto modo, en su tarea como fotógrafo se convierte en el reverso de la mirada clara, o quizás en su exacerbación, en el mostrar con demasiada complacencia el horror, lo que el régimen quiere ocultar. Así, el silencio y el cerrar los ojos ante la realidad se relacionan con el olvido, mientras que la palabra, como en el caso de Auxilio Lacouture, se convierte en el principal aliado de la memoria (aunque también, como en el caso de Urrutia Lacroix, puede erigirse en autojustificación).

La complicidad entre literatura y poder, y la vana esperanza de que la literatura pueda justificar algo (cuando se hace evidente que nunca es garantía de salvación), se pone de manifiesto también en la conversación entre Pinochet y Urrutia Lacroix, en la cual el dictador,

361 *Ibid.*, p. 36.

362 Roberto Bolaño. *Nocturno de Chile*, cit., p. 134.

363 *Ibid.*, p. 139.

en una escena cargada de ironía, habla con el crítico literario de los libros que ha escrito, como si en eso hubiera prestigio y trascendencia, como si la literatura lo justificara todo. De hecho, eso es lo que parecen creer Sebastián Urrutia Lacroix o María Canales, puesto que, de algún modo, ambos venden el alma al diablo por ella: uno, para convertirse en el máximo exponente de la crítica literaria chilena; la otra, para conseguir una mínima presencia en el *establishment* literario nacional. Sin embargo, en esa complicidad con el poder hay otro elemento fundamental que hay que tener muy en cuenta: el miedo. En efecto, esos lugares de sombras y delirio que son Santiago de Chile, el DF o la ciudad de Santa Teresa se han convertido en el espacio del Miedo y del Odio, de una manera tan palpable que ambos, como hemos señalado, se corporeizan *Nocturno de Chile* en los repulsivos personajes de nombres palindrómicos Oido y Odeim, que son los encargados de proponer a Urrutia Lacroix que imparta clases de marxismo a Pinochet, convirtiéndolo en cómplice del poder y del mal. La única manera de luchar contra esta complicidad sería el valor y la generosidad que encarnan, por ejemplo, los jóvenes protagonistas del canto de Auxilio Lacouture en *Amuleto*, aunque esta actitud acaba conduciendo irremediabilmente al abismo.

Pero la complicidad de la literatura con el poder no se circunscribe a un momento histórico concreto ni a un lugar determinado; del mismo modo que el mal y la violencia, también es universal: “Así se hace la literatura en Chile, pero no sólo en Chile, sino también en Argentina y en México, en Guatemala y en Uruguay, y en España y en Francia y en la alegre Italia. Así se hace la literatura. O lo que nosotros, para no caer en el vertedero, llamamos literatura”³⁶⁴. Y es que, en el fondo, lo que hace Bolaño en sus novelas es precisamente explorar el horror y el mal con todas sus ambigüedades y ramificaciones para mostrarnos lo cerca que se encuentra siempre.

II.4.4. LA TOPOGRAFÍA DEL APOCALIPSIS: LOS LUGARES DEL MAL

Los distintos momentos históricos que encarnan la violencia, así como el encuentro entre el arte y la barbarie, se localizan en las novelas bolañianas en varios espacios concretos, una serie de lugares de la pesadilla y del horror que configuran una compleja topografía del apocalipsis y que se convierten en una metáfora de Latinoamérica y de la humanidad entera. Entre estos espacios cabe destacar el Chile pesadillesco y fantasmal de *Estrella distante* y *Nocturno de Chile*, todo el continente americano en *La literatura nazi en América*, y el México caótico y apocalíptico de sus dos macroestructuras, *Los detectives salvajes* y *2666*, en

364 Roberto Bolaño. *Nocturno de Chile*, cit., p. 147.

el cual también se sitúa *Amuleto*. Pero el centro del mal hacia el cual convergen todas las pesadillas y todas las formas del horror se encuentra en los vastos desiertos de Sonora, lugar donde se pierden los detectives salvajes y también todos los personajes de *2666*, que acaban su peregrinaje en la delirante ciudad de Santa Teresa, ese “agujero negro del crimen múltiple sin solución”³⁶⁵. La macabra ciudad de Santa Teresa, los crímenes de la cual son un trasunto de los asesinatos ocurridos en Ciudad Juárez, “un caso único en los anales del crimen latinoamericano”³⁶⁶, supone una exacerbación del mal en un continente que ha vivido muchos momentos de violencia a lo largo de su historia. *2666*, y especialmente “La parte de los crímenes”, tiene como punto de partida la novela del periodista Sergio González Rodríguez, *Huesos en el desierto*, a propósito de la cual el propio Bolaño hace algunas observaciones que se podrían aplicar perfectamente a su *opera magna*, puesto que considera que es “una metáfora de México y del pasado de México y del incierto futuro de toda Latinoamérica (...) un libro no en la tradición aventura sino en la tradición apocalíptica, que son las dos únicas tradiciones que permanecen vivas en nuestro continente, tal vez porque son las únicas que nos acercan al abismo que nos rodea”³⁶⁷. En cierta medida podríamos considerar que todas las novelas de Bolaño pertenecen a esas dos tradiciones, aunque quizá *Estrella distante* y *Nocturno de Chile* sean más apocalípticas y *Los detectives salvajes* y *Amuleto* se aproximen más a la tradición de la aventura, mientras que *2666* sería al mismo tiempo la gran novela de la aventura y del apocalipsis, con ese interminable recorrido que desemboca en Santa Teresa. Ese “cráter” del mal, esa ciudad fronteriza tan simbólica (y al mismo tiempo tan terriblemente real) condensa no sólo la violencia de un continente, sino el horror de todo el siglo XX, y encuentra su espejo en ese otro cráter lejano en el espacio y en el tiempo que es la Segunda Guerra Mundial, en la cual el ambiguo Benno von Archimboldi descubre su destino como escritor, para perderse después y convertirse en la clave que estructura *2666*. La búsqueda de la identidad del escritor y del sentido de la literatura se convierte así en el reflejo de la búsqueda del sentido (o sinsentido) de la existencia, en un caótico y apocalíptico laberinto del mal cuyo centro parece ser una ciudad infernal que “esconde el secreto del mundo”³⁶⁸.

Santa Teresa, pues, ocupa un lugar primordial en la topografía del apocalipsis de la obra bolañiana: es la ciudad-infierno, la ciudad del mal omnipresente. Por eso desembocan allí todos los personajes de *2666*, que encarnan, ya sea como víctimas o como verdugos (o como ambas cosas al mismo tiempo), las diversas caras del mal y la violencia: la violencia de

365 Edmundo Paz Soldán. “Introducción. Roberto Bolaño: literatura y apocalipsis”, *cit.*, p. 18.

366 Roberto Bolaño. *Entre paréntesis*, *cit.*, p. 214.

367 *Ibid.*, p. 215.

368 Roberto Bolaño. *2666*, *cit.*, p. 439.

la guerra, la violencia racista, la violencia deportiva (el boxeo), la violencia cinematográfica (las *snuff-movies*), la violencia del sistema capitalista, la violencia machista, la violencia de un sistema degradado y corrupto, la violencia del narcotráfico organizado, la violencia policial, carcelaria, justiciera, sexual. El propio Bolaño subraya la identificación entre Santa Teresa y la ciudad-infierno, ya que afirma que el infierno es “como Ciudad Juárez, que es nuestra maldición y nuestro espejo, el espejo desasosegado de nuestras frustraciones, de nuestra infame interpretación de la libertad y de nuestros deseos”³⁶⁹, enlazando así la “poética del doble”, de los espejos, con la poética del horror.

Santa Teresa es, además, la ciudad de la muerte, la ciudad-cementerio, aspecto que se anticipa ya en *Amuleto* cuando, a propósito de la calle Guerrero, Auxilio Lacouture afirma que “se parece sobre todas las cosas a un cementerio, pero no a un cementerio de 1974, ni a un cementerio de 1968, ni a un cementerio de 1975, sino a un cementerio de 2666, un cementerio olvidado debajo de un párpado muerto o nonato, las acuosidades desapasionadas de un ojo que por querer olvidar algo termina por olvidarlo todo”³⁷⁰. Ese cementerio de 2666 no es otro que la ciudad de Santa Teresa, que actúa como un agujero negro que lo engulle todo, la identidad, el recuerdo, la humanidad. También en *Los detectives salvajes* se anticipa el centro del mal que encontraremos en 2666. De hecho, la enigmática Cesárea Tinajero vive durante una temporada en la ciudad de Santa Teresa, y allí trabaja en una fábrica. Al hablar con una antigua amiga sobre “los tiempos que iban a venir (...) Cesárea apuntó una fecha. Allá por el año 2600. Dos mil seiscientos y pico”³⁷¹. Es interesante subrayar que antes de hacer este comentario Cesárea dibuja el plano de la fábrica de conservas donde ella trabaja, lo cual podría considerarse una inquietante anticipación de las maquiladoras donde están empleadas la mayoría de las víctimas de los crímenes de Santa Teresa. Por otra parte, también cabría señalar que la Santa Teresa que aparece en *Los detectives salvajes*, junto con Villaviciosa (la ciudad donde reside Cesárea Tinajero), se presenta como un lugar asociado al mal de manera cíclica y permanente. Así, allí no sólo se encuentra el mal de un presente terrible y atroz (los crímenes), o el mal que remite al futuro mediante un título apocalíptico (2666, una cifra enigmática que remite al Mal y al siglo XX, o a la prefiguración del siglo XXI, o a un nuevo milenio que apenas conoceremos), sino que también es el lugar del mal asociado al pasado, a la historia. En efecto, uno de los episodios de *Los detectives salvajes* cuenta la historia de un destacamento militar que “tenía que ocupar Santa Teresa, en Sonora”³⁷² y que desapareció

369 Roberto Bolaño. *Entre paréntesis*, cit., p. 339.

370 Roberto Bolaño. *Amuleto*, cit., p. 77.

371 Roberto Bolaño. *Los detectives salvajes*, cit., p. 596-597.

372 *Ibid.*, p. 159.

misteriosamente. Al final los acabaron encontrando en Villaviciosa, donde los lugareños, capitaneados por “un mestizo al que llamaban indistintamente Inocencio o el Loco”³⁷³ los habían violado, torturado y asesinado. Se trata, pues, de un lugar donde la barbarie se repite de manera cíclica y que anticipa ya la macabra explosión criminal de 2666.

Ese lugar del mal que encarna Santa Teresa, además, pertenece a otro espacio clave de la apocalíptica topografía bolañiana: los desiertos de Sonora, que forman parte de una tradición literaria que Bolaño hace suya. Por ejemplo, a propósito de la novela *Meridiano de sangre*, de Cormac McCarthy, el autor dice que “es una novela que narra el paisaje, el paisaje de Texas y de Chihuahua y de Sonora, como si fuera la otra cara de la novela de un texto bucólico: el paisaje narrado (...) se alza imponente, verdaderamente un nuevo mundo, silencioso y paradigmático y atroz, en donde todo cabe menos los seres humanos. Se diría que (...) es (...) un paisaje sediento e indiferente regido por unas extrañas leyes que tienen que ver con el dolor y con la anestesia”³⁷⁴. El lugar que se describe no es otro que el desierto de Sonora, ese lugar del delirio y de la pesadilla que ocupa un lugar fundamental tanto en 2666 como en *Los detectives salvajes*. Ambas novelas narran “una historia en los extramuros de la civilización”³⁷⁵, una experiencia límite en un espacio límite, periférico, fronterizo³⁷⁶, y en ellas el desierto “evidencia el fracaso del proyecto modernizador. El desierto, como reverso del progreso, aloja los despojos de la modernidad”³⁷⁷, en una suerte de fosa común donde van a parar todos los cadáveres del siglo XX, los fracasos y las pesadillas del infierno latinoamericano, norteamericano y europeo.

El desierto es un lugar altamente simbólico, puesto que sintetiza la búsqueda inútil, la desolación existencial de los personajes, el laberinto borgeano y el espacio del descubrimiento y del viaje iniciático, pero también encarna “uno de los lugares de tránsito por excelencia”³⁷⁸, por lo cual se podría incluir dentro de lo que Chiara Bolognese y varios teóricos de la posmodernidad, como Zygmunt Bauman, Gilles Lipovetsky o Marc Augé denominan “no-lugares” o “escenarios líquidos”. Se trata de lugares fantasmales y desdibujados, espacios donde se concreta el movimiento constante, la búsqueda incesante, la inestabilidad de los

373 *Ibid*, p. 160.

374 Roberto Bolaño. *Entre paréntesis*, cit., p. 187.

375 Roberto Bolaño. *Los detectives salvajes*, cit., p. 240.

376 La frontera, además, también constituye un lugar simbólico, mítico. La frontera mexicana que aparece en *Los detectives salvajes* y en 2666 tiene su reverso, su doble, en la Patagonia, todos ellos lugares-límite, no-lugares: “Durante mucho tiempo (...) la Patagonia fue algo semejante a lo que ha sido y sigue siendo el vasto y movedizo territorio de la frontera mexicano-norteamericano (...). Tanto la frontera mexicana como las provincias que conforman el territorio de la Patagonia constituían, junto con la selva, el último lugar, el lugar sagrado del individuo, el sitio adonde se va únicamente a morir o a dejar que el tiempo pase, que viene a ser casi lo mismo” (Roberto Bolaño. *Entre paréntesis*, cit., p. 254).

377 Andrea Cobas Carral y Verónica Garibotto. “Un epitafio en el desierto”, cit., p. 188.

378 *Ibid*., p. 95.

referentes y de la identidad, ambientes caracterizados por “la fragilidad y la liquidación de los significados, la indeterminación y la plasticidad de las identidades y sobre todo la nueva perpetua *transitoriedad*”³⁷⁹, territorios en los que “el desplazamiento es imperativo: la personalidad es una puesta en circulación”³⁸⁰. Como señala Chiara Bolognese, también se podrían incluir en estos no-lugares “los aeropuertos (...), las autopistas, los hoteles. A éstos se pueden añadir todos los sitios caracterizados por el anonimato y el vacío que el tránsito conlleva”³⁸¹. Esos lugares del anonimato, fantasmales y “líquidos”, se convierten en el correlato literario de una identidad desdibujada y en crisis, en proceso de disolución.

Además del desierto, otros de los no-lugares más significativos de la topografía apocalíptica bolañiana serían los espacios anónimos y abandonados donde se encuentran los cuerpos de las víctimas de los crímenes de 2666 (basureros, descampados, carreteras, barrancos, situados en las afueras de la ciudad de Santa Teresa). En esos no-lugares no sólo se disuelve la identidad de centenares de mujeres (que en 2666 se intenta recuperar mediante la extrema precisión con la que se narra el estado de cada una de las víctimas al ser halladas, en una lucha inútil contra la desaparición), sino que también, como en las fosas comunes donde acaban la mayoría de las víctimas de Wieder, o en las zanjas que Sammer-Zeller obliga a cavar para enterrar a los judíos que debe matar por orden de la administración nazi, desaparece allí la humanidad, en aquellos “cráteres” del mal y la barbarie.

Además de esos lugares límite, también se podrían incluir en la topografía del apocalipsis de las novelas bolañianas grandes ciudades como México DF o Santiago de Chile. Ambas tienen en común con las ciudades de Sonora un carácter fantasmal y laberíntico que las hace el lugar ideal para el delirio, el insomnio o la pesadilla. Así, a propósito de un paseo nocturno por el DF, el poeta argentino Fabio Ernesto Logiacomo dice que “se convirtió en una especie de paseo por los extramuros del infierno (...) y entonces tuve una alucinación”³⁸². Se trata de una ciudad hostil (“vi o adiviné las miradas aviesas, miradas de asesinos natos”³⁸³), asfixiante (“desaparecer sin dejar rastro (...) por el otro lado de la ciudad, por el lado donde no existían salidas”³⁸⁴), laberíntica y fantasmal (“voy rauda por las calles de México que se suceden una tras otra y poco a poco, a medida que me acerco a su casa, van cambiando (...),

379 Zygmunt Bauman. *Amore liquido*, cit., p. 196. Citado por Chiara Bolognese. *Pistas de un naufragio*, cit., p. 91.

380 Gilles Lipovetsky. *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama, 1986, p.74. Citado por Chiara Bolognese. *Pistas de un naufragio*, cit., p. 91.

381 Chiara Bolognese. *Pistas de un naufragio*, cit., p. 92.

382 Roberto Bolaño. *Los detectives salvajes*, cit., pp. 151-152.

383 *Ibid.*, p. 156.

384 *Ibid.*, p. 321.

hasta llegar a una calle en donde todas las casas parecen castillos derruidos³⁸⁵), con una fuerte presencia de la muerte (“el Grijalva nocturno que era y es la avenida Guerrero (...) era, bajo todos los aspectos, un río condenado por cuya corriente se deslizaban cadáveres o prospectos de cadáveres (...) como si el río del infierno fuera circular³⁸⁶). Ese lugar en crisis no es otra cosa que el reflejo de la desorientación existencial de los personajes, que transforman la ciudad al mismo tiempo que son transformados por ella. Nos hallamos frente a un DF hostil y con múltiples caras (todas ellas, independientemente de que éstas pertenezcan a ambientes elitistas o marginales, presididas por la corrupción), que se convierte en la representación de la gran metrópoli latinoamericana, de “la ciudad líquida posmoderna³⁸⁷, caracterizada por la ausencia de referentes, inestable y cambiante, que se va modificando al mismo tiempo que sus habitantes (“tuvieron la certeza de que la ciudad crecía a cada segundo³⁸⁸). En ocasiones, del mismo modo que sus protagonistas ausentes, se transforma en una ciudad ausente; en una ciudad invisible de personajes invisibles; en un lugar vago y fantasmal muy próximo a la ciudades fluidas definidas por Zygmunt Bauman, espacios que “pierden sus características específicas y se convierten en lugares imprecisos³⁸⁹”.

También Santiago de Chile comparte muchas de estas características, y se muestra como una ciudad fantasmal, presidida por un clima de pesadilla, en ocasiones casi apocalíptico. Así, en *Nocturno de Chile*, “la gente, en la calle, se apresuraba, urgida por un ansia incomprensible de llegar a sus casas, y sus sombras se proyectaban una detrás de otra, cada vez más rápido, en la paredes del restaurante donde Farewell y yo manteníamos contra viento y marea, aunque tal vez debería decir contra el aparato electromagnético que se había desencadenado en las calles de Santiago y en el espíritu colectivo de los santiaguinos, una inmovilidad apenas interrumpida por los gestos de nuestras manos (...) mientras nuestros ojos observaban (...) las figuras que aparecían y desaparecían como rayos negros en los tabiques del restaurante³⁹⁰. También es la ciudad laberíntica, hostil, la ciudad del enmascaramiento, como se nos muestra en la vista aérea de Wieder antes de que se desate un temporal: “pronto aparecieron las avenidas, el entramado de espadas o serpientes de colores apagados, el río real, el zoológico, los edificios que eran el orgullo de pobre de los santiaguinos. La visión aérea de una ciudad (...) es como una foto rota cuyos fragmentos, contrariamente a los que se

385 Roberto Bolaño. *Amuleto*, cit., p. 78.

386 *Ibid.*, p. 78.

387 Chiara Bolognese. *Pistas de un naufragio*, cit., p. 79.

388 Roberto Bolaño. *2666*, cit., p. 171.

389 Chiara Bolognese. *Pistas de un naufragio*, cit., p. 72.

390 Roberto Bolaño. *Nocturno de Chile*, cit., pp. 62-63.

cree, tienden a separarse: máscara inconexa, máscara móvil”³⁹¹. Quizá Chile aparezca como un escenario aún más impreciso que el DF, menos concreto, más simbólico; sin embargo, aunque sea a través de alucinaciones o pesadillas, las imágenes que lo describen lo delimitan con toda precisión como el lugar del mal, del dolor, de la traición: “Chile entero se había convertido en el árbol de Judas, un árbol sin hojas, aparentemente muerto, pero bien enraizado todavía en la tierra negra en donde los gusanos miden cuarenta centímetros”³⁹².

Otros lugares pertenecientes a la topografía del horror y del mal serían, como se ha señalado antes, los espacios de Wieder (su casa, pero sobre todo el lugar donde organiza su exposición de fotografía) o la casa de María Canales en *Nocturno de Chile*. El piso de Wieder, como hemos indicado, constituye un doble físico, espacial, del propio personaje, y anticipa todo el horror que se desatará en su macabra exposición fotográfica, celebrada en una habitación que, a su vez, prefigura el horror de la ciudad de Santa Teresa, con la que comparte varios elementos, entre los cuales cabe señalar los asesinatos de mujeres, las fotografías que les hacen a las víctimas o el carácter infernal (“las que están pegadas en el cielorrasso son semejantes (...) al infierno”³⁹³). Se trata, además, de un espacio concreto, bien delimitado, y sobre todo, secreto, que se configura como un lugar de revelación del “secreto del mal”, paralelo al infierno de Santa Teresa: “Wieder (...) arguyó que las fotos necesitaban un marco limitado y preciso como la habitación del autor (...). Le hizo prometer, además, que ni él ni nadie entraría a su habitación hasta la noche de la inauguración”³⁹⁴.

Otro de los lugares esenciales en el recorrido por la apocalíptica topografía bolañiana es la casa de María Canales, fundamental en la estética de la impostura de *Nocturno de Chile*. Se trata de un lugar doble con un espacio superior, exterior, visible, que encarna la parodia de la normalidad de una tertulia literaria, con personajes de talla intelectual bastante mediocre, y de un espacio inferior, oculto, el sótano donde el marido de María, Jimmy, agente de la DINA, se dedica a torturar a los adversarios del régimen pinochetista. Como se ha comentado, además de tratarse de un terrible espejeo de la realidad del Chile posdictatorial, de una historia verdadera, la superposición de ambos espacios se convierte en un símbolo perfecto de las máscaras e imposturas de un sistema literario que se obstina en no ver ni oír nada de lo que sucede tras la siniestra apariencia de calma del régimen político que les rodea, convirtiéndose en su cómplice. Por otra parte, cabe destacar que el sótano de dicha vivienda presenta algunas similitudes con otros “centros del mal” que se han analizado anteriormente. Se trata de un

391 Roberto Bolaño. *Estrella distante*, cit., p. 89.

392 Roberto Bolaño. *Nocturno de Chile*, cit., p. 138.

393 Roberto Bolaño. *Estrella distante*, cit., p. 97.

394 *Ibid.*, p. 87.

lugar laberíntico y fantasmal, que acaba conduciendo a un espacio bien delimitado, concreto, al cual el personaje que se pierde accede tras abrir “una última puerta”³⁹⁵. Allí, como en el caso de la exposición fotográfica de Wieder, asistimos a una involuntaria revelación del horror, tras la cual el testigo, como en *Estrella distante*, opta por el silencio.

También *Amuleto* nos ofrece algunos lugares que podrían insertarse en la red de lo que hemos denominado la “topografía del apocalipsis”. En primer lugar, en esta novela encontramos otro no-lugar, una especie de simetría del desierto, el “valle enorme y deshabitado”³⁹⁶ de los delirios de Auxilio, el lugar donde se desarrolla la masacre de Tlatelolco, que pierde sus referentes concretos y se transforma en un espacio simbólico, en una “figuración del valle de la muerte, porque la muerte es el báculo de Latinoamérica y Latinoamérica no puede caminar sin su báculo”³⁹⁷. Otro lugar del mal es el florero que Auxilio Lacouture limpia en casa del poeta Pedro Garfias, y que ella ve como la “boca del infierno”, porque “si no el infierno, allí hay pesadillas, allí está todo lo que la gente ha perdido, todo lo que causa dolor y lo que más vale olvidar”³⁹⁸. De hecho, esa boca negra que intenta atraparla y que le causa horror se convierte en una metáfora del horror de la masacre de Tlatelolco y también de todo lo que ella ha perdido en su destino como exiliada, tanto de Uruguay como del mundo, condicionada y trastornada por su responsabilidad en cuanto memoria histórica del dolor de una generación. Esa amenaza oculta y latente, ese infierno escondido en el fondo del jarrón, podría identificarse, además, con la literatura, sobre todo si tenemos en cuenta los comentarios de uno de los personajes de *Los detectives salvajes*: “la que se interesa por la literatura sin imaginarse los *infiernos* que se esconden debajo de las podridas o impolutas páginas, la que ama las flores sin saber que *en el fondo de los jarrones viven los monstruos*”³⁹⁹.

En *Los detectives salvajes* también hallamos una imagen muy similar a la de la “boca del infierno” de *Amuleto*: una gruta llamada la “Boca del Diablo”. En dicha grieta, situada en Galicia, se pierde un niño, y aunque la historia tiene tintes bastante más irónicos que en el caso del jarrón de Auxilio, puesto que al final el convencimiento de los lugareños de que allí “moraba el demonio o una de sus figuraciones terrenales”⁴⁰⁰ se revela como una superstición absurda, fruto del terror y la cobardía, la narración refleja, del mismo modo que en *Amuleto*, el miedo, un sentimiento universal que, como hemos señalado antes, posibilita las diversas

395 Roberto Bolaño. *Nocturno de Chile*, cit., p. 139.

396 Roberto Bolaño. *Amuleto*, cit., p. 67.

397 *Ibid.*, pp. 67-68.

398 *Ibid.*, p. 17.

399 Roberto Bolaño. *Los detectives salvajes*, cit., p. 496. La cursiva es mía.

400 *Ibid.*, p. 429.

formas del horror. En este caso los familiares del niño se sugestionan hasta tal punto que creen haber visto al demonio y, paralizados, no son capaces de bajar por la sima a rescatarlo. Finalmente Belano, que está trabajando en aquel lugar como vigilante de un camping, desciende y salva al niño con total tranquilidad, aunque más adelante por esa hazaña le serán atribuidas características diabólicas.

Finalmente, cabría destacar que el ingreso en el territorio del mal, como se ha mencionado anteriormente, no se vincula sólo al apocalipsis, sino también a la aventura y al viaje iniciático. El propio Bolaño, a propósito de las novelas *Moby Dick* y *Las aventuras de Huckleberry Finn* (que, hasta cierto punto, se podrían vincular, respectivamente, a 2666 y a *Los detectives salvajes*, aunque tal vez ambas podrían incluir elementos de los dos libros) habla de “esos territorios que por convención o por comodidad llamaremos los territorios del mal, allí donde el hombre se debate consigo mismo y con lo desconocido y generalmente acaba derrotado”⁴⁰¹. En sus novelas, pues, encontramos un combate objetivado en unos lugares externos y extremos que, en definitiva, suponen siempre una lucha interna contra los propios demonios, contra el miedo y contra el horror que unas determinadas circunstancias históricas han impuesto a los protagonistas, esa suerte de maldición de la violencia o de causalidad azarosa del mal. El resultado de ese combate en los lugares de la topografía del apocalipsis, sin embargo, como señalaba el propio autor, suele ser siempre la derrota.

401 Roberto Bolaño. *Entre paréntesis*, cit., p. 269.

III. LA ESTÉTICA DE LA FRAGMENTARIEDAD

Hemos visto que la crisis de la identidad constituye uno de los aspectos esenciales de la novelística bolañiana, que se manifiesta a través de diversas formas y motivos como el doble, la orfandad, el movimiento permanente, la ausencia de centros o la locura y el mal. Esa identidad en crisis, tan relacionada con la ausencia de certezas del mundo posmoderno, también comporta una crisis de la identidad de la propia novela, de su unidad, problematizando todos sus elementos definitorios y convirtiéndola en una estructura presidida por la fragmentación (de los discursos, de la linealidad narrativa, de los personajes, de los géneros); en definitiva, en una construcción que se cuestiona a sí misma y a las potencialidades de la literatura. Las formas mediante las cuales se concreta esa crisis de las entidades narrativas que conduce a la fragmentación de cualquier forma de unidad se podrían englobar bajo la denominación de “estética de la fragmentariedad”.

En la novela bolañiana, no obstante, esa fragmentación convive con una voluntad totalizadora, con varios elementos que dan continuidad a la dispersión y que se encaminan hacia la creación de una “novela total”. Se trata de aspectos que crean una compleja red de duplicidades y simetrías entre sus novelas o entre los fragmentos de sus novelas, de una suerte de “literatura de espejos” que potencia la estética de la fragmentariedad y que al mismo tiempo la articula como una totalidad, y entre los cuales se pueden incluir la “fractalidad”, los reflejos y espejeos que se hallan en la base de las “suculentas digresiones” de los textos bolañianos, los espejeos intertextuales que recorren su mundo novelístico (entre los cuales destacan las distintas alteridades del autor) o los espejeos extratextuales (esto es, las continuidades con una realidad ambigua y fragmentaria como sus propias novelas).

III. 1. CRISIS DE LAS INSTANCIAS NARRATIVAS

La crisis de la identidad de la novela se concreta en los textos bolañianos en una serie de estrategias que ponen de manifiesto la problematización de las instancias narrativas. Así, la unidad y la linealidad del discurso dan paso a un relato fragmentario y polifónico, presidido por la multiplicidad de voces y de verdades posibles, algo que resulta muy evidente en sus macroestructuras, *Los detectives salvajes* y *2666*, organizadas a partir de una compleja construcción basada en fragmentos discursivos y perspectivistas, pero que también es fundamental en sus microestructuras, obras como *Estrella distante*, *Amuleto* y *Nocturno de Chile*, donde la historia se vehicula a través de múltiples testimonios o donde el yo narrativo

se escinde en una multiplicidad de temporalidades. La linealidad temporal, en efecto, también se fragmenta, y articula un discurso que problematiza la memoria y las formas de narrar el horror, cuestionando también la posibilidad de conocer un único discurso y una única versión de la historia. La crisis de las instancias narrativas también afecta a los personajes, no sólo a la voz narrativa escindida, sino también al protagonista de la novela, que se convierte en una suerte de estructura vacía, de presencia ausente, como es el caso de Carlos Wieder, Cesárea Tinajero, Ulises Lima, Arturo Belano o Benno von Archimboldi. La fragmentariedad también afecta a la unidad genérica, puesto que la novela bolañiana se caracteriza por una hibridación de géneros narrativos que se funden también con su mundo poético. Nos hallamos, pues, frente a un tipo de novela que cuestiona sus fundamentos, sus límites y el sentido mismo de la literatura, y en la cual la metaficción se convierte en un elemento esencial.

III. 1. 1. POLIFONÍA Y RELATO FRAGMENTARIO

El movimiento permanente que articula las novelas bolañianas, ese viaje sin objetivo, esa búsqueda incesante de una verdad imposible (ya sea a través de la huida, del exilio o de la pesquisa literaria) se halla indisolublemente conectado a una forma narrativa en la que la escritura, de alguna forma, también viaja, también huye, también se ofrece, como la vida de todos estos personajes en viaje constante, de manera fragmentaria, condicionando un tipo de escritura marcada, como señala Jordi Carrión, por “el ritmo del fragmento”⁴⁰². Sin la posibilidad de encontrar una verdad universal, unos puntos de referencia permanentes, un origen y un final, el mundo literario de esos protagonistas en crisis deja de poder explicarse a partir de un discurso único, conduciendo, como sostiene Patricia Espinosa, a “la fractalización de las voces, la infinitización de los discursos”⁴⁰³, esto es, a un texto fragmentario dominado por la polifonía, articulado a partir de una compleja estructura de superposición y acumulación de relatos breves o parciales, que crean una inacabable red de simetrías y paralelismos y que nos ofrecen una verdad múltiple y mediatizada a la que sólo podemos intentar acceder a partir de huellas confusas y fragmentos discursivos. Este procedimiento se observa tanto en sus macroestructuras, obras en las que a menudo la fragmentariedad, la polifonía y la dispersión luchan contra una voluntad totalizadora, como en sus microestructuras, en las cuales la estructura fragmentaria y la polifonía, siempre presentes, adquieren otras características.

402 Jordi Carrión. “Roberto Bolaño, realmente visceral”, *cit.*, p. 366.

403 Patricia Espinosa. “Entre el silencio y la estridencia”, *cit.*, p. 20.

La fragmentariedad y la polifonía que determinan la producción novelística de Roberto Bolaño ya se anticipan en una “novela” tan ambigua como *La literatura nazi en América*, un texto que se construye como un caleidoscopio en el que se acumulan las grotescas biografías de personajes más o menos afines a una ideología nazi, fascista o paramilitar. Se ha subrayado ya la intercambiabilidad de esas vidas de escritores llenas de simetrías y paralelismos, esa especie de repetición de la infamia que sugiere un carácter infinito del mal y la violencia, y que, como señala muy acertadamente Celina Manzoni, pone en crisis “no sólo la propia noción de personaje sino también la módica seguridad del género “biografía” y (...) presupone una estética que se funda, tanto en la reescritura como en una desmitificación de la escritura”⁴⁰⁴. Se trata, pues, de un texto que problematiza los fundamentos de las instancias narrativas y del concepto mismo de literatura y que anticipa ya esa “estética de la fragmentariedad” en la cual la crisis de la identidad se convierte en una crisis del concepto de la propia novela.

La multiplicidad de voces y la fragmentariedad estructural, sin embargo, alcanzan su máxima expresión en *Los detectives salvajes*. En esta novela, los únicos elementos que tenemos para reconstruir la historia del realismo visceral, de Ulises Lima, Arturo Belano y Cesárea Tinajero, son dos tipos de testimonios, todos ellos en primera persona. En primer lugar, el diario del joven poeta Juan García Madero, que se organiza en dos partes: “Mexicanos perdidos en México”, perteneciente a los dos últimos meses del año 1975, desde el ingreso del poeta en el movimiento real visceralista hasta la partida a los desiertos de Sonora en busca de Cesárea Tinajero, y “Los desiertos de Sonora”, que reconstruye su viaje al lado de Belano y Lima, esa aventura que los acaba conduciendo a la muerte (de Cesárea y del real visceralismo) y a la disolución. Entre ambas partes, como si se tratara de una estructura de cajas chinas, se despliega el “flujo de voces”⁴⁰⁵ que constituye la segunda parte de la novela: “Los detectives salvajes”. Como se ha comentado anteriormente, este título resulta bastante ambiguo, puesto que remite simultáneamente a la labor detectivesca de Lima y Belano, a la que llevan a cabo los misteriosos personajes que intentan reconstruir la biografía de ambos y que articulan los innumerables testimonios de la segunda parte de la novela y, en última instancia, a la reconstrucción de los fragmentos que debe llevar a cabo el lector. Una labor nada fácil, puesto que, como afirma el propio Bolaño, subrayando el carácter polifónico y poliédrico de la obra, “mi novela tiene casi tantas lecturas como voces hay en ella”⁴⁰⁶. Se trata, en efecto, de un texto que admite una lectura tanto en clave de agonía como de juego, un

404 Celina Manzoni. “Biografías mínimas/ínfimas y el equívoco del mal”, *cit.*, p. 18.

405 Roberto Bolaño. *Entre paréntesis*, *cit.*, p. 327.

406 *Ibidem*.

binomio que sintetiza el carácter dual y múltiple de toda su obra, en la que ocupan un lugar fundamental tanto la derrota, el fracaso generacional y la presencia del mal como la ironía, el humor, la parodia y la metaficción.

La historia de los “detectives salvajes” Belano y Lima, por tanto, se nos ofrece mediatizada por la voz de García Madero y por los monólogos de todos los personajes que integran los 26 capítulos de la segunda parte de la novela. Entre dichos discursos ocupa un papel destacado el de Amadeo Salvatierra, uno de los personajes más cercanos a Cesárea Tinajero, cuyo testimonio abre y cierra esta segunda parte de la novela, con un soliloquio que se remonta a enero de 1976 (mientras Belano y Lima recorren los desiertos de Sonora para encontrar a Cesárea), en el cual se van intercalando los fragmentos discursivos del resto de los personajes, que cubren una amplia temporalidad (desde 1976 a 1996) y una gran diversidad geográfica (México DF, Barcelona, Madrid, París, Tel-Aviv, Viena, San Diego, Managua, Luanda, Kigali o Monrovia). Los personajes ofrecen perspectivas muy distintas de la realidad, sobre todo de esos “protagonistas ausentes” que son Belano y Lima, y muchas veces sus versiones se cuestionan o se contradicen explícitamente. Así, Alberto Moore, antes de dar su versión sobre el encuentro de su hermana Julita Moore y del poeta Luis Sebastián Rosado con algunos de los miembros del grupo real visceralista, afirma que “lo que dice Luisito es verdad hasta cierto punto”⁴⁰⁷, y acto seguido procede a corregir todas las informaciones que desde su punto de vista son inciertas. También Verónica Volkow, la bisnieta de Trotski, rectifica a un funcionario que narra su encuentro con los detectives salvajes y cuestiona la veracidad de su testimonio: “se equivocó el señor José Colinas al afirmar que jamás volvería a ver a los ciudadanos chilenos Arturo Belano y Felipe Müller, y al ciudadano mexicano, mi compatriota Ulises Lima. Si los incidentes por él relatados, con no demasiado apego a la verdad, ocurrieron en 1975, probablemente un año después volví a ver a los ya mencionados jóvenes”⁴⁰⁸. La narración, pues, no sólo es fragmentaria sino también relativista, y da cuenta mediante la multiplicidad de voces y perspectivas de una verdad “polifacética”⁴⁰⁹ que, como los personajes que pretenden acceder a ella, también se encuentra en crisis y en proceso de disolución.

La fragmentariedad y la multiplicidad de voces de *Los detectives salvajes* (y, de hecho, la de todas sus novelas) se concretan, pues, en la acumulación y proliferación de historias y versiones que se suman, se niegan, se complementan, que aportan nuevas explicaciones o

407 Roberto Bolaño. *Los detectives salvajes*, p. 158.

408 *Ibid.*, p. 326.

409 Manuel Jofré. “Bolaño: romantiqueando perros, como un detective salvaje”. En: *Territorios en fuga, cit.*, p. 235.

posibilidades, y que configuran un itinerario que nunca se acaba de recorrer, que tiende al infinito con una especie de “desesperación maniática”⁴¹⁰, como señala Enrique Vila-Matas, ya que “el artista de la multiplicidad que es Bolaño sabe que lo único que puede hacer el individuo para asimilar el caos que lo envuelve y que refleja en su propia naturaleza consiste en abrir bien los ojos y en tratar de registrarlo todo para luego intentar ordenarlo”⁴¹¹. En esa narración múltiple y proliferante, regida por una “bulimia argumental”⁴¹², se unen los mecanismos de la narración coral y del relato breve, puesto que muchas de las historias que conforman la novela constituyen prácticamente narraciones independientes, capítulos autónomos que vulneran y fragmentan la unidad del texto pero que forman parte de una historia común, la de esos escritores latinoamericanos nacidos en la década de los cincuenta a los que “se les reveló, como una epifanía, la trinidad formada por la juventud, el amor y la muerte”⁴¹³.

Por otra parte, la polifonía también se concreta en la pluralidad de registros, tonos y géneros que recorren la novela. En ella conviven chistes, poemas, caligramas, diarios, monólogos, diálogos, entrevistas, crítica literaria, incluso dibujos. El registro lingüístico y el estilo de cada testimonio también define a los protagonistas: así, la jerga próxima al *lumpen* en la que Lupe es toda una experta; o el discurso delirante y confuso de Joaquín Font, Auxilio Lacouture o Amadeo Salvatierra; o la agresividad y en ocasiones la vulgaridad del discurso de Bárbara Patterson; o la ampulosa retórica literaria de Xosé Lendoiro. Los únicos que no quedan definidos por su propio discurso, sino por el de los demás, son Belano y Lima. Y, obviamente, la misteriosa y huidiza Cesárea Tinajero.

Ese flujo de voces, esa proliferación discursiva, contrasta con el silencio del final de la novela, la ventana vacía en proceso de disolución que pone fin a la polifonía de *Los detectives salvajes*. Ese silencio, ese vacío, no supone sólo el punto final de la narración polifónica que lo precede, sino también su origen, puesto que la nada que queda después del (des)encuentro con Cesárea Tinajero es el punto de partida del viaje-huida permanente de Lima y Belano que se describe en la segunda parte de la novela. Además, esa ventana vacía también se puede interpretar como la justificación de la multiplicidad de voces precedente, ya que pone de manifiesto que no existen verdades universales que permitan apuntalar ni la literatura ni el mundo, sino que la única forma de aproximación a la verdad, o la única manera de buscar o construir un sentido que intente ordenar el caos es precisamente mediante esa proliferación de

410 Enrique Vila-Matas. “Bolaño en la distancia”. En: *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, cit., p. 101.

411 *Ibid.*, p. 100.

412 Elvio Gandolfo. “La apretada red oculta”. En: *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, cit., p. 117.

413 Roberto Bolaño. *Los detectives salvajes*, cit., p. 497.

perspectivas y testimonios que nunca lograrán ofrecer una explicación última ni definitiva de la realidad que pretenden explicar.

La otra macroestructura bolañiana, *2666*, también constituye un magnífico ejemplo de relato fragmentario y polifonía discursiva. En este caso nos hallamos frente a un narrador heterodiegético en tercera persona que nos permite acceder al pensamiento de los numerosísimos personajes que integran la novela, pero que convive también con varias formas discursivas que propician el relato en primera persona, como el diario (por ejemplo el de Ansky, aunque éste esté narrado a través de la lectura de Hans Reiter), la carta (como el extenso correo electrónico que Liz Norton dirige a sus antiguos amantes Pelletier y Espinoza para contarles que finalmente ha decidido iniciar una relación con Morini, o la carta que remite Lola a Amalfitano para contarle su experiencia con el poeta que después se convertirá en su obsesión), la conferencia (como las que pronuncia Seaman en “La parte de Fate” contando sus experiencias con los Panteras Negras) o la confesión (como la de Sammer-Zeller a Reiter en el campo de prisioneros). *2666*, como *Los detectives salvajes*, es una novela “de índole fragmentaria y de vocación proliferante”⁴¹⁴, compuesta por cinco partes, cinco libros independientes pero interconectados por el binomio arte-horror que preside toda la obra bolañiana. Este texto de textos contiene un gran número de historias y personajes que se organizan alrededor de una búsqueda doble (la del asesino en serie de mujeres en Santa Teresa y la del misterioso escritor Benno von Archimboldi) y que confluyen siempre en ese oscuro centro del mal que es la ciudad de Santa Teresa. Cada una de las partes se puede leer de forma autónoma (de hecho el propio Bolaño quería que los libros se publicaran por separado, integrando una especie de ciclo narrativo), pero las relaciones que se tejen entre todas ellas (simetrías, duplicidades, repeticiones, intersecciones) permiten agruparlas en esa novela abierta que pretende ser un compendio del mal del siglo XX y de toda la obra precedente de su autor.

Como sucedía en *Los detectives salvajes*, la primera y la última parte de *2666* se hallan estrechamente vinculadas, en este caso porque ambas incluyen la narración de la historia del gran protagonista de la novela, Benno von Archimboldi, aunque en la primera sección (“La parte de los críticos”) la visión que tenemos del escritor se nos ofrece, como en el caso de *Los detectives salvajes*, completamente mediatizada a través de otros personajes, mientras que en el quinto libro (“La parte de Archimboldi”) la biografía del enigmático personaje se convierte en el centro del relato. La segunda sección (“La parte de Amalfitano”) y la tercera (“La parte de Fate”) tienen siempre como centro de gravedad la ciudad de Santa

414 Peter Elmore. “2666: la autoría en el tiempo del límite”, *cit.*, p. 259.

Teresa y los misteriosos crímenes que suceden en ella, pero sus protagonistas principales son dos extranjeros, el profesor chileno Amalfitano y el periodista afroamericano Oscar Fate, lo cual vuelve a poner de manifiesto la importancia del viaje y el exilio en la novela bolañiana. El cuarto libro (“La parte de los crímenes”) se centra en los asesinatos en serie acaecidos en la ciudad de Santa Teresa, utilizando un recurso de acumulación o repetición muy parecido al de *La literatura nazi en América*, que sugiere también esa tendencia infinita del mal, aunque aquí esa pretensión de exhaustividad casi policial lucha con la dispersión, el caos y la vaguedad de las posibles hipótesis que pretenden explicar (u ocultar) la verdad sobre los crímenes.

En 2666, sin embargo, la organización del fragmento y de la polifonía es distinta a la de *Los detectives salvajes*. Si allí eran los monólogos de los personajes los que vehiculaban los distintos relatos, aquí proliferan (además de las distintas versiones, perspectivas e hipótesis de los distintos personajes) los fragmentos narrativos relativamente breves (que oscilan entre las pocas líneas y las pocas páginas) y la intercalación de historias, un mecanismo que contribuye a la creación del suspense en “La parte de los críticos” y que hace tolerable la insoportable repetición de la descripción de los asesinatos en “La parte de los crímenes”. Es precisamente el uso reiterado de esa fragmentación lo que consigue dar un ritmo unitario a la novela y a sus diversas partes. Y es que 2666, como señala muy acertadamente Juan Antonio Masoliver Ródenas, es un texto compuesto de “fragmentos con voluntad de novela”⁴¹⁵ que aspira inútilmente a una unidad imposible, lo cual no sólo refleja la crisis posmoderna de la identidad de la novela y de la fragmentariedad del conocimiento, sino que se emparenta con una larga tradición novelística que intenta mostrar la multiplicidad de la realidad, dentro de la cual se inscriben clásicos de la literatura española como *El Lazarillo de Tormes* o *El Quijote*.

2666, del mismo modo que *Los detectives salvajes*, funciona como una suerte de rompecabezas que tanto los personajes como el lector deben reconstruir para llegar a la resolución de un enigma, aunque tras esa apariencia de relato policial nunca se esconda la solución a ningún misterio. Se trata de un puzzle carente de alguna pieza fundamental, de un laberinto sin centro, reflejo de unos personajes descentrados de identidades descentradas. La búsqueda nunca llega a su fin, se orienta hacia el infinito, creando novelas abiertas regidas por lo que Ignacio Echevarría denomina “poética de la inconclusión”⁴¹⁶. La idea de búsqueda, de viaje, de exploración del abismo, es lo que justifica esa escritura incesante y torrencial en la que sólo se plantean caminos, interrogantes, no respuestas. Para Masoliver, la novela moderna

415 Juan Antonio Masoliver Ródenas. “Palabras contra el tiempo”. En: *Bolaño salvaje*, cit., p. 315.

416 Ignacio Echevarría. “Nota preliminar”. En: Roberto Bolaño. *El secreto del mal*. Barcelona: Anagrama, 2007, p. 8.

(aunque quizá sería mejor decir posmoderna) “sólo puede afirmarse negándose”⁴¹⁷, como lo hacen tanto *Los detectives salvajes* como *2666*, cuestionando los ejes y los fundamentos que la sostienen, explorando sus límites, tanto poéticos como estructurales, escribiendo en los límites y sobre los límites, poniendo en duda su unidad y su capacidad de representación de un mundo en el que la crisis es el mismo centro.

Resulta muy significativo que el mismo Bolaño hable de la idea del puzzle a propósito de una novela del escritor francés Antoine Bello, llamada *Elogio de la pieza ausente*. Dicha obra tiene tres partes y, “en medio está la segunda parte, constituida por 48 capítulos, cada uno de los cuales equivale a una pieza de un puzzle de 48 piezas, con el añadido de que la pieza 48, es decir, la última, está en blanco (...), una ausencia que contiene presencias o la clave para interpretar o descifrar un enigma”⁴¹⁸. Se trata de una estructura que recuerda muchísimo a la de *Los detectives salvajes*, tanto en lo que respecta a la fragmentación como a la ausencia final, aunque también se podría aplicar lo mismo a *2666*, puesto que ambas se configuran como dos inmensos puzzles abiertos en los cuales la ausencia final no resuelve ningún enigma.

La fragmentariedad y la polifonía, sin embargo, no sólo son los principios que rigen las macroestructuras bolañianas, sino que ambos elementos tienen también una presencia fundamental en las novelas más breves, como *Estrella distante*, *Nocturno de Chile* o *Amuleto*.

Así, en *Estrella distante* la reconstrucción de la biografía de la siempre enigmática figura de Carlos Wieder se realiza también a través de diversos discursos o testimonios que se revelan fragmentarios, incompletos, confusos, que nunca permiten el acceso a una verdad única y definitiva. Encontramos de nuevo cartas (como las que le escribe Bibiano O’Ryan al narrador, contándole el resultado de sus investigaciones sobre el paradero de Wieder) o testimonios en primera persona de otros personajes (como la biografía del teniente Julio César Muñoz Cano, que sirve para reconstruir lo que sucedió en la exposición fotográfica). A pesar de que la proliferación de historias y discursos es más reducida que en las macroestructuras, la realidad se ofrece con frecuencia mediatizada a través de distintas voces que no son la del narrador: “De él *dijeron* (en algunos periódicos, en la radio) que era capaz de las mayores proezas (...). Su instructor en la Academia *declaró* que se trataba de un piloto innato, avezado, con instinto, capaz de pilotar cazas y cazabombarderos sin la menor dificultad. Un compañero en cuyo fundo pasó unas vacaciones durante la adolescencia *confesó* que Wieder, ante el asombro de sus padres había pilotado sin permiso un viejo Pipar destartado al que luego

417 *Ibid.*, p. 318.

418 Roberto Bolaño. *Entre paréntesis*, cit., p. 162.

hizo aterrizar en una carretera estrecha y llena de baches”⁴¹⁹. Como sucederá también en *Nocturno de Chile* y en *Amuleto*, la memoria y el recuerdo se nos presentan como un problema (“¿de qué hablaba?, se pregunta Bibiano. Sería importante, escribe en su carta, que lo recordase, pero por más esfuerzos que hago es imposible”⁴²⁰), y muy a menudo justifican la fragmentariedad del discurso. El narrador no tiene problema alguno a la hora de reconocer su incapacidad para reconstruir la *Historia* en mayúsculas y la *historia* en minúsculas y para ofrecer una verdad única, y hace evidente al lector que tendrá que conformarse con una narración limitada y perspectivita: “sobre esta mujer circulan varias versiones”⁴²¹, “todo lo anterior tal vez ocurrió así. Tal vez no”⁴²². Esas limitaciones narrativas imposibilitan el acceso final a los enigmas que tendría que resolver la novela, puesto que nunca llegamos a conocer quién es en realidad ese artista del horror, ni el motivo que impulsa sus acciones, ni tampoco quién quiere acabar con su vida.

Nocturno de Chile y *Amuleto* también responden a una construcción fragmentaria, pero en este caso la polifonía se articula a partir de una primera persona narrativa de identidad escindida, incapaz de comprender la realidad, en la narración de la cual se superponen diversos planos temporales que problematizan la memoria (un aspecto que se analizará con detalle en el capítulo siguiente) y que articulan un discurso cambiante y poco estable, casi al borde del delirio, en el cual la realidad se confunde con la dimensión onírica y la fantasía.

Como hemos visto, *Nocturno de Chile* es el alucinado relato autojustificativo de Sebastián Urrutia Lacroix, sacerdote y crítico literario con veleidades de poeta que encarna el monopolio y la complicidad de la crítica literaria con el poder bajo el régimen dictatorial de Pinochet. El relato va avanzando a medida que el narrador en primera persona lucha contra su otro yo, ese “joven envejecido” que, como hemos visto, mediante un ambiguo juego de simetrías y dualidades podría identificarse tanto con la voz de la conciencia de Urrutia Lacroix como con el propio Bolaño. La agónica defensa del sacerdote se articula narrativamente de forma un tanto distinta a la que encontramos en otras novelas: el texto contiene sólo dos párrafos alucinados, uno de casi 150 páginas y otro de una línea y de una gran contundencia. El ritmo del relato, sin embargo, sigue siendo siempre el del fragmento, marcado por las oscilaciones de la memoria del personaje, por la desintegración de una identidad en crisis, por su forma de hacer avanzar el recuerdo a través de la culpa, articulando un discurso de pesadilla, plagado de visiones, alucinaciones, sueños y recuerdos confusos, una

419 Roberto Bolaño. *Estrella distante*, cit., pp. 43-44. La cursiva es mía.

420 *Ibid.*, p. 17.

421 *Ibid.*, p. 54.

422 *Ibid.*, p. 92.

suerte de “poética del delirio” que se aproxima mucho al discurso de Auxilio Lacouture en *Amuleto*. La polifonía llega a tal punto que, como en el caso de Auxilio Lacouture en *Amuleto*, el yo narrativo oye otras voces, metáfora de una realidad hostil que ya no logra comprender ni articular y de la fragmentación de su propia identidad: “Ahora el joven envejecido me observa desde una esquina amarilla y me grita. Oigo algunas de sus palabras. Dice que soy del Opus Dei (...) De vez en cuando alguna de sus palabras me llega con claridad. Insultos, qué otra cosa. ¿Maricón, dice? ¿Opusdeísta, dice? ¿Opusdeísta maricón, dice?”⁴²³. La fragmentariedad y la multiplicidad, además, también provienen de la superposición de planos temporales que simultanean en la problemática memoria del sacerdote: “el padre Antonio me vio y trató de levantarse apoyándose en un codo, tal como yo haría años más tarde, eones más tarde, dos o tres minutos más tarde ante la aparición en tromba del joven envejecido”⁴²⁴.

En lo que respecta a *Amuleto*, cabe destacar, en primer lugar, que ya en su origen se encuentra estrechamente vinculada al concepto de fragmentariedad, puesto que, del mismo modo que *Estrella distante* con respecto a *La literatura nazi en América*, parte de uno de los episodios de *Los detectives salvajes* (la historia de la poetisa uruguaya Auxilio Lacouture, exiliada en el DF y obligada a encerrarse en un baño de la UNAM durante la represión militar de 1968, lugar desde el cual contempla el presente, el pasado y el futuro) y mediante las leyes de la fractalidad, que también constituyen una forma de fragmentación, se amplía hasta constituir una novela.

Auxilio Lacouture, del mismo modo que Sebastián Urrutia Lacroix, también articula un discurso confuso y delirante en el cual se enfrenta a su identidad descompuesta y fragmentada: “me quedaba por un instante sola con esos trozos de espejo trizados, y me miraba (...), allí estaba yo, Auxilio Lacouture, o fragmentos de Auxilio Lacouture”⁴²⁵. Esa fragmentación de la identidad va acompañada, una vez más, por una fragmentación de la temporalidad, dando lugar a un discurso fragmentario y simultáneo, plagado de visiones y delirios, “como si el tiempo se fracturara y transcurriera en varias direcciones a la vez”⁴²⁶, aunque a diferencia de lo que le sucede a Urrutia Lacroix, que se resiste a una memoria traumática, lo que pretende Auxilio es que ese recuerdo problemático no sea devorado por el olvido (“yo soy el recuerdo”⁴²⁷). Como en *Nocturno de Chile*, la polifonía no sólo se desprende de la superposición de planos temporales de ese yo escindido, sino que también se concreta en las voces que oye la narradora, como por ejemplo la voz de su ángel de la guarda,

423 Roberto Bolaño. *Nocturno de Chile*, cit., pp. 70-71.

424 *Ibid.*, p. 90.

425 Roberto Bolaño. *Amuleto*, cit., pp.26-27.

426 *Ibid.*, p. 33.

427 *Ibid.*, p. 146.

interlocutor de largas conversaciones y que, irónicamente, tiene acento argentino: “la vocecita me replicaba con una jerga psicoanalítica que claramente la identificaba (por si aún me quedaba alguna duda) como vocecita porteña y no montevideana”⁴²⁸. Por otra parte, cabe destacar que la superposición de temporalidades condiciona un tipo de escritura que intenta luchar contra la linealidad del lenguaje y dar la sensación de simultaneidad de los fragmentos, y que se caracteriza por la presencia reiterada de construcciones breves y anafóricas: “Yo vi a un soldado perdido en la lejanía. Yo vi la silueta de una tanqueta o la sombra de una tanqueta (...). Yo vi el viento que recorría la universidad”⁴²⁹. Este tipo de discurso, relacionado no sólo con la superposición de planos temporales, sino también relacionado con la sensibilidad exaltada y alucinada del personaje, y rico en imágenes visionarias y metáforas, ha hecho que varios críticos afirmen que este texto, del mismo modo que *Nocturno de Chile*, se podría considerar más cercano al poema en prosa que a la novela.

Las novelas bolañianas, pues, como puzzles o caleidoscopios, intentan subrayar y al mismo tiempo ordenar la identidad en crisis y la fragmentación posmoderna mediante una estructura fragmentada y polifónica.

III. 1. 2. LA PROBLEMATIZACIÓN DE LA MEMORIA Y LA NARRACIÓN DEL HORROR

La memoria y el olvido y la narración del pasado son elementos fundamentales en toda la producción novelística bolañiana. La forma de articular la narración de esa memoria, tanto histórica como personal, se convierte en uno de los principales problemas narrativos de ciertas obras, a menudo asociado a la forma de narrar el horror, puesto que con frecuencia nos hallamos frente a episodios muy traumáticos que sus narradores preferirían olvidar. La problematización de la memoria, y su tematización, resulta esencial en novelas como *Estrella distante*, *Nocturno de Chile* o *Amuleto*, aunque también se halla presente en sus obras más extensas.

Las novelas de Bolaño suelen cuestionar la historiografía oficial y proponer un modelo alternativo de memoria histórica, no sólo en lo que respecta a la materia contada, al *Horror* histórico y al *horror* cotidiano que se han comentado anteriormente, sino también en cuanto a la propia articulación del discurso, con especial atención a las perversas formas del recuerdo y de la historia que elaboran los regímenes totalitarios, algo que ya se halla presente en *La*

⁴²⁸ *Ibid.*, p.138.

⁴²⁹ *Ibid.*, pp. 34-35.

literatura nazi en América, pero que adquiere una relevancia fundamental en *Estrella distante* y en *Nocturno de Chile*, que reflejan una misma temporalidad histórica desde ópticas muy distintas. Hemos visto también que el acceso a una verdad única e inmutable, a una narración unitaria, se pone en cuestión mediante la polifonía y la fragmentariedad, y que éstas afectan incluso a las novelas en las que hallamos una única voz narrativa, como *Estrella distante*, *Nocturno de Chile* y *Amuleto*, donde precisamente la fragmentariedad y la polifonía surge de la superposición de diversas temporalidades de ese yo escindido que se plantea las posibilidades del recuerdo y del olvido y que se rescata a sí mismo de los fragmentos de su memoria.

En ese sentido resultan especialmente interesantes *Amuleto* y *Nocturno de Chile*, puesto que en ambos textos el tiempo fragmentado oscila entre la memoria y el olvido y pone en crisis los límites de la memoria y la construcción del recuerdo, pero en cierto modo uno y otro responden a un movimiento inverso. Así, mientras que Auxilio Lacouture pretende encarnar la memoria histórica, pretende que nadie olvide la masacre de Tlatelolco de 1968, que ese nombre “quede en nuestra memoria para siempre”⁴³⁰, y sólo desde ahí puede contemplar el resto de la historia, Urrutia Lacroix quiere ser el olvido, el silencio (“¿Para qué remover lo que el tiempo piadosamente oculta?”⁴³¹), aunque la culpa y el remordimiento hacen que no lo consiga, y su única salida consiste en la reconstrucción más que tendenciosa de esa memoria problemática.

La memoria, pues, es lo único que tiene Auxilio Lacouture, la protagonista de *Amuleto* (“yo tampoco tenía nada, excepto mi memoria”⁴³²), y es ella la que motiva el relato, la que lo organiza y lo desorganiza, ya sea por la búsqueda intencionada de los recuerdos o por su traumático rechazo. De hecho, esa importancia fundamental de la memoria y el recuerdo ya se hace evidente en Bolaño desde los inicios de su carrera literaria, ya que en su *Manifiesto infrarrealista* de 1976 da algunas consignas que podría suscribir perfectamente esa poetisa uruguaya con vocación de griega, afirmando “que la amnesia nunca nos bese la boca. Que nunca nos bese”⁴³³, algo que confirma también en su “Discurso de Caracas” de 1999: “a veces la patria de un escritor no es la gente que quiere sino su memoria”⁴³⁴.

Se trata, sin embargo, de una memoria problemática, que acarrea también las incertidumbres de la época posmoderna, en la cual la imposibilidad de una única visión del mundo y de una identidad estable, conlleva también la imposibilidad de una memoria,

430 Roberto Bolaño. *Amuleto*, cit., p. 28

431 Roberto Bolaño. *Nocturno de Chile*, cit., p. 142.

432 Roberto Bolaño. *Amuleto*, cit., p. 43.

433 Roberto Bolaño. *Manifiesto infrarrealista*, cit.

434 Roberto Bolaño. *Entre paréntesis*, cit., p. 36.

colectiva o individual. Para dar cuenta de ella, por tanto, es necesaria la fragmentariedad, ya sea mediante la narración de varios testimonios que parecen haber perdido la memoria o a través de un personaje que bucea en sus recuerdos, pero que muchas veces no llega a recordar, o tiene que enfrentarse a lo que preferiría olvidar, o no puede llegar a establecer una única versión de los hechos. De forma paralela a esta fragmentación del discurso, también se produce una fragmentación temporal que cuestiona la linealidad de la historia y de su reconstrucción a través de la memoria; ya no existe un *continuum* temporal, sino, como afirma Chiara Bolognese citando a Martín Hopehayn, “un tiempo nuevo que contiene muchos tiempos”⁴³⁵. Y es ese tiempo fragmentado y simultáneo el que encontramos en *Amuleto*: “se plegó y desplegó el tiempo como un sueño. El año 68 se convirtió en el año 64 y en el año 60 y en el año 56. Y también se convirtió en el año 70 y en el año 73 y en el año 75 y 76 (...) Quiero decir: me puse a pensar en mi pasado como si pensara en mi presente y en mi futuro y en mi pasado, todo revuelto y adormilado en un solo huevo tibio”⁴³⁶. Como si se tratase del *aleph* borgeano, en la mente de la Auxilio Lacouture se produce una abolición del tiempo, una simultaneidad de temporalidades, una discontinuidad donde ya no existe la unicidad ni la causalidad, donde un mismo instante traumático se repite desde siempre y para siempre.

Ese instante clave podría formar parte de lo que Chiara Bolognese denomina “las coordenadas del trauma”⁴³⁷, esto es, hechos históricos particularmente oscuros pero precisos en cuanto a su delimitación temporal (la masacre de Tlatelolco, el golpe de estado de Pinochet y los crímenes de Ciudad Juárez, pero también el nazismo y la Segunda Guerra Mundial), que constituyen los ejes temporales que dan coherencia a la obra bolañiana y que coexisten con otra temporalidad vaga, incierta y fragmentaria que encontramos tanto en *Amuleto* como en el resto de sus novelas, como pone de manifiesto Amalfitano en *2666* (“creía (...) que cuando uno está en Barcelona aquellos que están y que son en Buenos Aires o en el DF no existen. La diferencia horaria era sólo una máscara de la desaparición”⁴³⁸) o Urrutia Lacroix en *Nocturno de Chile*, haciendo referencia a unos pliegues del tiempo que recuerdan, por ejemplo, a los intersticios cortazarianos a través de los cuales se superponen temporalidades distintas: “usted penetra en los pliegues fantasmagóricos del tiempo, ese tiempo que nosotros sólo podemos percibir en tres dimensiones pero que en realidad tiene cuatro o cinco”⁴³⁹.

Así, la memoria, como hemos visto en el caso de Auxilio Lacouture, puede serlo todo (aunque asumirla acabe conduciendo al delirio y a la locura), pero también puede ser la nada,

435 Chiara Bolognese. *Pistas de un naufragio*, cit., p. 101.

436 Roberto Bolaño. *Amuleto*, cit., p. 35.

437 Chiara Bolognese. *Pistas de un naufragio*, cit., p. 109.

438 Roberto Bolaño. *2666*, cit., p. 243.

439 Roberto Bolaño. *Nocturno de Chile*, cit., p. 70.

el vacío, la pesadilla, el horror, “la única fuente de dolor”⁴⁴⁰. Ese es el caso de Sebastián Urrutia Lacroix y de su enfrentamiento traumático con el recuerdo, en el cual ocupa un papel fundamental la conciencia de la culpa, que es el mecanismo que cataliza su discurso en busca de una justificación: “rebuscaré en el rincón de los recuerdos aquellos actos que me justifican y que por lo tanto desdicen las infamias que el joven envejecido ha esparcido en mi descrédito en una sola noche relampagueante”⁴⁴¹. El discurso de Urrutia Lacroix oscila entre el delirio y la lucidez, pero la memoria aparece siempre como una amenaza perturbadora e inquietante, a la cual el sacerdote intenta resistirse sin éxito: “qué agradable resulta no oír nada (...) y no tener memoria”⁴⁴². En ese sentido resultan muy significativas las palabras del propio Bolaño respecto a esta novela: se trata de “un intento fallido de amnesia donde todos somos iguales, las sombras inocentes y los brutos malévolos, los personajes reales y ficticios, es decir, todos somos víctimas, sólo que de una forma indolora”⁴⁴³. Esa imposibilidad de la amnesia es lo que produce la escisión de una identidad que busca el silencio y el olvido, pero que sólo consigue que su discurso nunca se detenga, que avance de forma torrencial en un párrafo interminable, intentando unir desesperadamente las distintas voces de un yo fracturado, los fantasmas que le muestran una y otra vez una realidad que preferiría mantener oculta. Esa voluntad de silencio y de olvido, unida a su deseo de justificarse, impide a Urrutia Lacroix que su discurso resulte coherente, a pesar de que el sacerdote insista una y otra vez en su racionalidad, puesto que pretende combinar al mismo tiempo las dos potencialidades del lenguaje: mostrar y ocultar. Así pues, como sostiene Paula Aguilar, la problematización de la memoria (esa dualidad memoria/amnesia) se une en *Nocturno de Chile* a otra cuestión esencial: “el lugar del escritor frente a lo sucedido, cómo y desde dónde narrar el horror”⁴⁴⁴, una problemática fundamental en toda la novela bolañiana. Así, ese personaje que encarna la voz de la crítica literaria que se une con su silencio y su complicidad al horror del régimen totalitario, canaliza paradójicamente su discurso mediante una forma muy poco heroica y muy poco totalitaria: un nocturno, una forma crepuscular, delirante y fragmentaria, llena de desdoblamientos y manipulaciones evidentes, un discurso que se cuestiona tanto a sí mismo como a la memoria que intenta reconstruir.

Nocturno de Chile pone así de manifiesto una constante de la novela bolañiana, es decir, que el horror y la violencia están siempre relacionados con la literatura, quizá porque al final esa es la clave de su obra: literaturita el horror. El problema fundamental es, pues, cómo

440 Roberto Bolaño. *Estrella distante*, cit., p. 111.

441 *Ibid.*, p. 11.

442 *Ibid.*, p. 71.

443 Paula Aguilar. “Pobre memoria la mía”, cit., p. 131.

444 *Ibid.*, p. 128.

contar el horror desde la literatura, cómo explorar o inventar o modificar esa memoria histórica que encarna el horror, cómo transformar esa realidad histórica en ficción literaria, teniendo en cuenta también que no existe una única versión del horror, sino que la memoria es problemática, polifónica y fragmentaria, y que para los personajes bolañianos supone un problema asumirla, puesto que la memoria colectiva (tanto la histórica como la literaria) está marcada por el horror y por la ausencia de referentes, mientras que la memoria individual se caracteriza por la fragmentación y la inestabilidad de un yo incapaz de entender y articular el sentido del mundo.

La problematización de la memoria y su relación con el horror y con la literatura también constituyen el núcleo de *Estrella distante*. De nuevo nos hallamos frente a una memoria fragmentada y problemática (“incluso las imágenes que guardo en la memoria (...) son brumosas y fragmentadas”⁴⁴⁵), frente a una voz narrativa llena de limitaciones para articular el discurso, y que entrega algunos elementos clave del horror como meras suposiciones. Así, el narrador, antes de describir el asesinato de sus adoradas hermanas Garmendia (es decir, el hecho de la memoria colectiva que se halla más cercano a su memoria individual), nos dice que “a partir de aquí mi relato se nutrirá básicamente de conjeturas”⁴⁴⁶.

Wieder, en cierta forma, se convierte en el artista de lo efímero, de la brevedad, mediante esa escritura aérea que se presenta como el contrario perverso de la permanencia del horror y de las muertes que se relacionan con sus poemas, aunque tanto los unos como las otras acabarán siendo tragados por el olvido. De alguna manera, el narrador Belano-Bolaño, con su escritura (aunque fragmentaria y mutilada como los propios cuerpos del delito), compensa la brevedad de esa escritura efímera e intenta, en un movimiento similar al que impulsaba a Auxilio Lacouture, dejar constancia de ese horror, oponiéndose al olvido y al silencio que proponen los afines al régimen después de la macabra exposición fotográfica de Wieder: “bueno, señores, dijo el capitán antes de seguirlos, lo mejor es que duerman un poco y olviden todo lo de esta noche”⁴⁴⁷. Tras la exposición, Wieder es arrestado y después su figura se va haciendo cada vez más borrosa, hasta desvanecerse. Con el tiempo, “Chile lo olvida”⁴⁴⁸, y para recordar lo sucedido el narrador utiliza la biografía del teniente Muñoz Cano, *Con la soga al cuello*, “especie de narración autobiográfica y auto fustigadora sobre su actuación en los primeros años del gobierno golpista”⁴⁴⁹, un tipo de obra quizá no demasiado lejana de la confesión auto justificativa de Sebastián Urrutia Lacroix. El teniente explica que,

445 *Ibid.*, p. 69.

446 *Ibid.*, p. 29.

447 Roberto Bolaño. *Estrella distante*, cit., p. 101.

448 *Ibid.*, p. 120.

449 *Ibid.*, p. 93.

tras la exposición, se produce entre los asistentes una especie de estado general de alucinación o delirio, una suerte de fragmentación colectiva de la identidad: “nos mirábamos y nos reconocíamos, pero en realidad era como si no nos reconociéramos, parecíamos diferentes, parecíamos iguales, odiábamos nuestros rostros, nuestros gestos eran los propios de los sonámbulos o de los idiotas”⁴⁵⁰. En definitiva, el contacto traumático con el horror y el miedo, ya sea de forma directa o a través del recuerdo, produce una fractura de la identidad, como sucede en el caso de Auxilio Lacouture o de Sebastián Urrutia Lacroix, dando lugar a esos discursos delirantes llenos de visiones, alucinaciones y pesadillas. En todos estos discursos la memoria del horror aparece fragmentaria y problemática, y “no interesa el dato documentado, verificable, sino las incidencias del horror en los sujetos y en qué medida es posible dar cuenta de ello”⁴⁵¹. En 2666, en cambio, sí que encontramos ese dato pretendidamente científico para dar cuenta del horror, ese discurso que reproduce una y otra vez el peritaje policial en la descripción de los asesinatos, pero una y otra vez se pierde en la fragmentariedad de ese inmenso puzzle sin solución que constituye la novela.

Precisamente en 2666, en “La parte de Amalfitano”, encontramos una reflexión interesantísima sobre la forma de unir literatura, memoria y horror, que sería aplicable a la totalidad de su producción novelística: “Estas ideas o estas sensaciones o estos desvaríos, por otra parte, tenían su lado satisfactorio. Convertían el dolor de los *otros* en la memoria *de uno*. Convertía el dolor, que es largo y natural y que siempre vence, en memoria particular, que es humana y breve y que siempre se escabulle. Convertía un relato bárbaro de injusticias y abusos, un ulular incoherente sin principio ni fin, en una historia bien estructurada en donde siempre cabía la posibilidad de suicidarse. Convertía la fuga en libertad, incluso si la libertad sólo servía para seguir huyendo. Convertía el caos en orden, aunque fuera al precio de lo que comúnmente se conoce como cordura”⁴⁵². Esa forma de asumir el dolor ajeno en la memoria particular tiene su máxima concreción en Auxilio Lacouture en *Amuleto*, en ese canto que se convierte en el amuleto de la masacre (física y espiritual, histórica y literaria) de una generación, incluso a costa de la cordura de la voz que lo narra. Pero esa integración del horror colectivo en la memoria individual también aparece en *Estrella distante* y en ese narrador que acaba identificándose al máximo con el artista-asesino que en principio es diametralmente opuesto a él, y también es el procedimiento que da cuenta de los problemas de escisión del yo de Sebastián Urrutia Lacroix en *Nocturno de Chile*, y de muchos de los personajes de *Los detectives salvajes* y de 2666. Por otra parte, también se pone de manifiesto

450 *Ibid.*, p. 98.

451 Paula Aguilar. “Pobre memoria la mía”, *cit.*, p. 142.

452 Roberto Bolaño. 2666, *cit.*, p. 244.

la importancia de la estructura (como afirma el mismo Bolaño “sin forma ni estructura no hay libro⁴⁵³) para que el dolor de los otros se pueda asumir, para que ese ulular sin principio ni fin (como el mal acumulativo que hace que la infamia y la barbarie no tengan fin en *La literatura nazi en América* o en “La parte de los crímenes” de 2666) se convierta en una espléndida novela.

Los modos de relatar el horror que encontramos en las novelas bolañianas incluyen, pues, una reflexión ética, estética y política. La “poética del doble”, con todos sus juegos de simetrías, repeticiones, espejos y reversos, se pone al servicio de la narración de ese mal que parece no tener fin. Como hemos visto en capítulos anteriores, el horror, la violencia y la barbarie muchas veces se manifiestan como un realidad doble o múltiple. Así, mediante esas duplicidades se construye un equilibrio precario y ambiguo entre lo que se ve externamente y la realidad oculta, como sucede con la casa de María Canales o con el fundo *Là bas* en *Nocturno de Chile*. Pero las simetrías y duplicidades también constituyen una forma de tratar el tema de la proximidad entre el horror y la literatura, las confusas fronteras entre el arte y la barbarie, y permiten la construcción de una amplia galería de personajes múltiples y ambiguos que establecen relaciones aún más ambiguas con su entorno: así, el dandy del horror Carlos Wieder y sus inquietantes simetrías con el narrador; el misterioso Benno von Archimboldi y sus complejas especularidades con el asesino de mujeres Klaus Haas; el delirante Urrutia Lacroix y su posible identificación con el “joven envejecido”; el equívoco Belano y todos los juegos de simetrías que pone en marcha *Los detectives salvajes*; o los paralelismos entre los diversos “infames” de *La literatura nazi en América*.

Por otra parte, los espejos y las duplicaciones sistemáticas tienen mucha importancia en la reflexión sobre la narración del mal porque se convierten en una forma de relativizar el horror y mostrar el carácter ficcional de los textos a los que nos enfrentamos; sin embargo, eso resulta también paradójico, porque las novelas incluyen también muchos espejos con la realidad, con lo cual el lector acaba siendo consciente de que todo aquello es un reflejo distorsionado de la Historia, de la memoria colectiva y del Horror en mayúsculas. Esta ambigüedad, esta proximidad del mal, junto con la reiteración del horror mediante los mecanismos de repetición que ya se han señalado, parecen insinuar que el mal se halla muy próximo, demasiado, y que no basta con recordarlo como algo perteneciente al pasado, sino que, como señala el apocalíptico título de 2666, también puede pertenecer al futuro. De hecho, 2666 se compone a partir de varios espejos del mal en distintos lugares y en distintas

453 Carmen Boullosa. “Entrevista a Roberto Bolaño”. En: *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, cit., p. 111.

épocas históricas. El mal es pasado, presente y futuro, y el silencio y la negación sólo pueden conducir a la complicidad con el horror. Como afirma Juan Villoro, “conocer los circuitos en que se mueve el horror, distinguir la metodología del mal, son formas de comenzar a refutarlo”⁴⁵⁴.

La narración y la reconstrucción del mal con frecuencia toman formas excesivas que se acercan al delirio, a la pesadilla, a la alucinación. La alucinación se convierte así en una forma más de narrar el horror, que nos permitiría hablar también de una cierta “poética del delirio” o “poética de la locura”. Así, en *Estrella distante* se nos dice que “las alucinaciones, en 1974, no eran infrecuentes”⁴⁵⁵. Las visiones, los delirios, los sueños, las pesadillas, la dimensión onírica y fantasiosa de la realidad se enlazan con la poética del horror por dos motivos: por una parte, suponen la consecuencia lógica del contacto con el horror en esas identidades frágiles e inestables (como Auxilio Lacouture, como Sebastián Urrutia Lacroix, como Joaquín Font, y muchos otros) y condicionan esa manera de narrar; por otra parte, acaban convirtiéndose en una forma de protección que permite hacer más asimilable la incursión en una memoria traumática, en la única forma de permanecer lúcido ante una realidad desquiciada. Y es que esa forma excesiva de narrar el horror también se concreta en un imaginario delirante, apocalíptico, el único que parece adecuarse a las coordenadas históricas traumáticas que apuntalan las novelas bolañianas, y da lugar a esa compleja topografía del apocalipsis que tiene su epicentro en la ciudad de Santa Teresa y cuyas bifurcaciones se han analizado profusamente con anterioridad.

Esa poética del horror, que acaba subsumiendo la poética del doble, la poética de la locura y la topografía del apocalipsis, encuentra su reverso en la ironía y el humor, que se convierten en una forma de compensación del horror. De hecho, como se ha comentado con anterioridad, la ironía y las diversas formas del humor desempeñan un papel fundamental en la novelística bolañiana. A propósito de ello, Ignacio Echevarría señala que existen varias palabras clave en cualquier lectura del autor chileno: “Una de ellas es *tristeza*. La otra, *valentía*. Falta aún una tercera, sin la cual las otras dos no alcanzarían toda su potencia: *broma*”⁴⁵⁶. Gracias a la broma, a la ironía, al humor, a la parodia, Bolaño “se vacuna e inmuniza contra la infección de la literatura misma, comprendida siempre por él como una enfermedad de la vida”⁴⁵⁷. Y se vacuna, podríamos añadir quizá, contra el horror, contra las incursiones por el mal y por el abismo. Es por ello que en su siniestro catálogo de personajes

454 Juan Villoro. “La batalla futura”, *cit.*, p. 79.

455 *Ibid.*, p. 92.

456 Ignacio Echevarría. “Bolaño extraterritorial”, *cit.*, p. 443.

457 *Ibid.*, p. 444.

infames, usa lo grotesco y la parodia para conjurar el horror, para jugar con esas biografías oscuras y perversas, para hablar, como dice uno de los personajes de *Estrella distante*, “sobre el humor, sobre el sentido del ridículo, sobre los chistes cruentos e incruentos de la literatura, todos atroces, sobre el grotesco privado y público, sobre lo risible, sobre la desmesura inútil”⁴⁵⁸. Esa recopilación de locos y monstruos, además, le sirve también para realizar una parodia de la crítica literaria y cuestionar el concepto de la supuesta objetividad del antologador, que en el último capítulo de la enciclopedia de la infamia se acaba convirtiendo en un personaje de la narración. La novela mantiene un tono general bastante académico, e incluso anexa al final un extenso “Epílogo para monstruos” que incluye las biografías de los distintos personajes citados, algunas editoriales y revistas y un catálogo de las obras de los autores antologados; sin embargo, la extensión de los textos es muy variable (oscila entre la media página y los veinte folios) y el contenido de las biografías responde a unos criterios de selección de la información sumamente arbitrarios: en ocasiones el texto se centra en el análisis de una obra concreta, como en el caso de Harry Sibelius; en otros casos predomina la atención a una ideología política cuyos excesos rayan en lo hilarante, como en la breve biografía de Silvio Savático; otras veces, como en el caso de Luz Mendiluce o Irma Carrasco, es la trágica vida sentimental de las escritoras la que concita mayor atención por parte del antologador. El máximo acto subversivo de *La literatura nazi en América*, no obstante, consiste en “transformar a los monstruos en objetos estéticos”⁴⁵⁹ y en convertir esa recopilación de artistas delirantes en un posible reflejo distorsionado de una literatura real, existente. Como afirma el propio Bolaño en una entrevista, “el mundo de la ultraderecha es un mundo desmesurado y es interesante de por sí. Lo que pasa es que yo cojo el mundo de la ultraderecha, pero muchas veces, en realidad, de lo que estoy hablando es de la izquierda. Cojo la imagen más fácil de ser caricaturizada para hablar de otra cosa. Cuando hablo de los escritores nazis de América, en realidad, estoy hablando del mundo a veces heroico, y muchas veces canalla, de la literatura en general”⁴⁶⁰. La parodia y la sátira, pues, mediante el uso de espejos e duplicaciones distorsionadas, se convierten en una forma de tratar una vez más esa problemática relación entre la memoria, el horror y la literatura.

Un procedimiento similar de inversión del humor y del horror es el que encontramos en “La parte de los crímenes” de 2666. Del mismo modo que *La literatura nazi en América* es el reverso, el doble negativo y paródico de una literatura ideal americana, en “La parte de los crímenes” una de las características esenciales de Bolaño, el humor, se convierte en su propio

458 *Ibid.*, p. 105.

459 Álvaro Bisama. “Todos somos monstruos”. En: *Territorios en fuga*, cit., p. 86.

460 Mihály Dés. “Entrevista con Roberto Bolaño”, cit., p.151.

reverso, en el clímax del horror, en uno de los episodios más escalofriantes (a nivel narrativo) que se producen en ese ombligo del mal: en medio de un escenario proliferante de muertas y crímenes sin resolver (y sin ningunas ganas de ser resueltos por parte de nadie), los chistes machistas de la policía de Santa Teresa pasan de ser el vehículo del humor a convertirse en el vehículo del horror, en una de las posibles explicaciones de los asesinatos: “¿cuánto tarda una mujer en morir de un disparo en la cabeza? Pues unas siete u ocho horas, depende de lo que tarde la bala en encontrar el cerebro (...). Las mujeres son como las leyes, fueron hechas para ser violadas”⁴⁶¹. Ese contexto de misoginia extrema, de violencia machista tanto física como verbal, en el que la mujer no es sino un objeto para el disfrute del hombre (en el sentido más perverso), parece justificar esa cadena de horrores, de la cual esos chistes no son sino un eslabón más. Así, aunque a menudo el humor se utiliza como forma de compensar el horror, en este caso acaba explicándolo e intensificando su fuerza negativa.

III. 1. 3. EL PROTAGONISTA AUSENTE

Otra de las instancias narrativas que se cuestiona en las fragmentarias y polifónicas novelas bolañianas es el protagonista. La mayoría de sus personajes se caracterizan por la vaguedad y la incertidumbre, por esa “poética de la inconclusión” que no sólo deja abierta la novela entera, sino la caracterización de todos los individuos en crisis y en movimiento permanente que desfilan por sus obras. Como hemos visto, la construcción narrativa de los protagonistas siempre se realiza a través de un discurso polifónico, a partir de la voz de otro (o de otros), desde la alteridad, desde el exterior. La imposibilidad posmoderna de acceder a una verdad última, la multiplicidad de los discursos, condiciona también la imposibilidad de acceder a la identidad, al centro de esos personajes, a su mente, y sólo podemos tener acceso a sus huellas huidizas a través del cruce de testimonios de muchas otras voces narrativas que, aunque a veces logran interactuar directamente, a menudo se presentan aisladas unas de otras. Así, la literatura bolañiana explota al máximo las que acaban revelándose como las dos paradójicas funciones principales del lenguaje: descubrir y encubrir, mostrar y esconder (“las palabras solían ejercitarse más en el arte de esconder que en el arte de develar”⁴⁶²). Una paradoja que se concreta también en la contradicción entre la polifonía de sus narraciones y la ausencia de voz de los personajes principales. Eso resulta particularmente significativo en tres casos casi paralelos, en sus grandes protagonistas ausentes: Carlos Wieder en *Estrella*

461 Roberto Bolaño. 2666, *cit.*, pp. 690-691.

462 *Ibid.*, p. 339.

distante; Cesárea Tinajero, Arturo Belano y Ulises Lima en *Los detectives salvajes*; y Benno von Archimboldi en 2666. Se trata de personajes casi fantasmales, desdibujados, caracterizados por la multiplicidad y la vaguedad de las miradas que los construyen y que se insertan en lo que María Antonieta Flores denomina “estética de la imprecisión”⁴⁶³, que pone de manifiesto la disolución del sujeto como entidad y la ausencia de certezas de una realidad fluctuante e imprecisa, en la cual el deseo de conocer adquiere la categoría de imposible.

Uno de los principales protagonistas ausentes de las novelas bolañianas es Carlos Wieder, el artista-asesino de *Estrella distante*, personaje que, como hemos visto, constituye la duplicación mediante las leyes de la fractalidad de Carlos Ramírez Hoffman, el protagonista del último capítulo de *La literatura nazi en América*, tan ausente en ese relato como Wieder en el suyo.

Como señala María Luisa Fischer, a lo largo de toda la novela “Wieder sigue siendo un enigma, un personaje opaco que no transparenta sus motivaciones ni, menos, su fuero interno. No hay acceso a su monólogo interior, pronuncia apenas unas pocas frases, sólo se alcanza a tocar su presencia ausente a través de las acciones exteriores recordadas y transmitidas por otros, con el filtro del tiempo y la memoria”⁴⁶⁴. De algún modo estos mecanismos parecen poner de manifiesto que no resulta posible acceder al centro del “mal absoluto” que encarna Carlos Wieder, aunque en *Nocturno de Chile* se produce una situación muy distinta, puesto que nos encontramos dentro del discurso en primera persona de otro personaje estrechamente relacionado con el mal, aunque sometido al filtro de una memoria problemática y en un estado de delirio y alucinación permanente. Además, cabe señalar que al fin y al cabo Sebastián Urrutia Lacroix es un cómplice relativamente indirecto del mal; no se trata de Pinochet o de un general que tortura o incluso de María Canales (aunque ésta, en parte, podría considerarse una suerte de duplicación del sacerdote), sino de un personaje que se convierte en cómplice por su silencio y por su colaboración más o menos directa con los ejecutores del horror, a causa del miedo y de la atracción por el poder.

Carlos Wieder se nos muestra, más que como un personaje, como una ausencia, como una estructura vacía que se va llenando de sentido y se va modificando mediante los diversos discursos y testimonios que recorren la novela. Pero en su construcción a partir de la mirada del resto de voces, la carencia y el vacío permanecen siempre como su rasgo más definitorio. Así, sus poemas parecen escritos por otra persona (“una noche Diego Soto le dijo que escribía con distancia y frialdad. No parecen poemas tuyos, le dijo”⁴⁶⁵), y tampoco se acaba de

463 María Antonieta Flores. “Notas sobre los detectives salvajes”, *cit.*, p. 92.

464 María Luisa Fischer. “La memoria de las historias en *Estrella distante* de Roberto Bolaño”, *cit.*, p.159.

465 Roberto Bolaño. *Estrella distante*, *cit.*, p. 21.

entender a qué impulso o motivación obedecen sus crímenes. La ausencia de intencionalidad afecta pues, a su doble naturaleza, tanto a la parte artística como a la criminal. Pero esa red de ausencias en la cual se inserta el protagonista ausente Carlos Wieder se contagia también a otras esferas, como su casa, la cual, como se ha señalado, se convierte en una duplicación de su dueño, que subraya también su cualidad de estructura vacía. Así, se trata de una casa “demasiado vacía”⁴⁶⁶, en la que se repite una y otra vez que “faltaba algo”⁴⁶⁷, para acabar concluyendo que “lo que faltaba algo innombrable”⁴⁶⁸, como si de nuevo se pusiera de manifiesto la dificultad de narrar el horror. También las fotografías que identifican al personaje son borrosas o ausentes, otro símbolo de esa identidad más que confusa.

La identidad de Wieder se revela, pues, como una entidad incomprensible, fragmentaria, múltiple. El personaje, que ya desde el inicio tiene dos identidades (Alberto Ruiz-Tagle y Carlos Wieder) y que “siempre ha sido una figura ausente”⁴⁶⁹, después de abandonar Chile se va diluyendo en una larga galería de identidades: Octavio Pacheco, Masanobu, Juan Sauer, R. P. English, Jules Defoe. El narrador, con la ayuda de su amigo Bibiano O’Ryan y de otros muchos testimonios, sigue el rastro de las múltiples personalidades de Wieder y construye un relato polifónico, vago e incierto como la verdad que representa, llenando progresivamente de contenido esa estructura vacía en un complejo proceso de simetrías que acaba conduciéndolo a una nueva ausencia y a una revelación: que Carlos Wieder es su “horrendo hermano siamés” y que ambos han naufragado en el “mismo barco”, de modo que ese protagonista ausente se convierte en la cifra vacía y especular que representa a una generación política y literaria. Y el narrador, que parecía la figura más antagónica de Wieder pero que ha compartido con él la formación literaria y el derrumbe de los sueños, acaba intercambiando indirectamente con el personaje esa dualidad fatídica de poeta-criminal. Al principio de la búsqueda que le propone el detective Abel Romero, el narrador le dice que “para mí Carlos Wieder era un criminal, no un poeta”⁴⁷⁰. En el desenlace de ésta, sin embargo, el narrador se convierte en el cómplice indirecto (o directo) de la muerte de Wieder.

El final de la persecución literaria y criminal de ese protagonista ausente, además, no nos llega a revelar lo que es Wieder, sino más bien de lo ya *no* es: “No parecía un poeta. No parecía un ex oficial de la Fuerza Aérea Chilena. No parecía un asesino de leyenda. No parecía el tipo que había volado a la Antártida para escribir un poema en el aire. Ni de

466 *Ibid.*, p. 17.

467 *Ibidem*.

468 Cfr. nota 51.

469 *Ibid.*, p. 113.

470 *Ibid.*, p. 126.

lejos”⁴⁷¹. Así, ese protagonista ausente que ha ido acumulando discursos y sentidos a lo largo de la novela, acaba revelándose en el momento crucial del descubrimiento como un vacío. Se nos plantea, pues, una crisis del referente ficcionalizado, de una entidad inaccesible que, al final, se convierte sólo en un ser compuesto de textos, en un texto más que problematiza su propia representación, que cuestiona, como lo harán también Cesárea Tinajero y Benno von Archimboldi, no sólo el sentido de la mitificación literaria (porque, al fin y al cabo, Carlos Wieder también constituye un mito literario, o un antimito, una “leyenda maldita”⁴⁷²), sino también el sentido y la capacidad de la literatura para construir y representar esos mitos.

También encarnan perfectamente el prototipo de protagonista ausente los tres personajes que constituyen la búsqueda doble de *Los detectives salvajes*: por un lado, Cesárea Tinajero, madre mítica del movimiento real visceralista, cuya búsqueda se narra en los diarios de Juan García Madero y en el soliloquio de Amadeo Salvatierra; por otro lado, Arturo Belano y Ulises Lima, los buscadores buscados, cuyos viajes e identidades vagas e inciertas intentan reconstruir tanto los diarios de García Madero como los monólogos del “flujo de voces” que integran la segunda parte de la obra.

Cesárea Tinajero, del mismo modo que Carlos Wieder, se presenta siempre como una ausencia, una leyenda, un mito, un fantasma, un vacío: “Cesárea se reía como un fantasma, como la mujer invisible en la que estaba a punto de convertirse”⁴⁷³. Una vez más, sólo tenemos noticias de ella a través de la voz del resto de personajes (sobre todo de Amadeo Salvatierra), que la construyen, en principio, como una figura desdibujada y mítica, ese referente literario que debe convertirse en la madre mitológica del realismo visceral, pero que acaba reflejando, tras su encuentro y sobre todo tras su muerte, el fracaso de la utopía literaria y del proceso modernizador de la vanguardia latinoamericana.

Y es que tras su larga búsqueda por los desiertos de Sonora, como sucedía en *Estrella distante*, sus buscadores también acaban encontrando lo que *no* es el personaje: “no tenía nada de poética, parecía una roca o un elefante”⁴⁷⁴. Todo en ella parece encarnar la negación, el vacío, un agujero; así, sus ojos, por ejemplo, “eran negros y parecían absorber todo el sol del patio”⁴⁷⁵. También la casa y el barrio donde vive Cesárea poseen, de alguna manera, los rasgos que definen a su propietaria: la derrota, la miseria, el abandono, el caos. Se trata de un lugar que cae encima “como una amenaza de muerte”⁴⁷⁶. Y es que Cesárea también es un personaje

471 *Ibid.*, p. 153.

472 *Ibid.*, p. 16.

473 Roberto Bolaño. *Los detectives salvajes*, cit., p. 460.

474 *Ibid.*, p. 620.

475 *Ibidem*.

476 *Ibid.*, p. 595.

que establece ambiguas relaciones con el mal y la muerte. De hecho, ya en la primera parte de la novela, Ernesto San Epifanio nos dice que “Cesárea Tinajero es el horror”⁴⁷⁷. Además, ha vivido en Santa Teresa, el centro del mal de 2666, ha trabajado en una fábrica de esa ciudad, y al hablar de los confusos tiempos que se avecinan, hace referencia al año “dos mil seiscientos y pico”⁴⁷⁸, en una clara alusión al apocalíptico título de la novela póstuma de Bolaño. Por otra parte, también posee un arma, una navaja que lleva escrito “Caborca” (el nombre de su revista) en la hoja, como una prefiguración de esa literatura que mata y del puñal comprado en Caborca que convertirá a Belano en asesino.

Sin embargo, a pesar de esa ausencia persistente y de su ambigüedad, Cesárea Tinajero es la protagonista fundamental de la búsqueda de Belano y Lima, y justamente el hecho de continuar siendo una ausencia cuando la encuentran se convierte en el elemento catalizador de los viajes posteriores de los dos “detectives salvajes”, los cuales, desprovistos ya de cualquier tipo de referente materno, emprenden solos una búsqueda inútil hacia su propia disolución. De alguna manera la ventana vacía del final de la novela es un correlato del propio personaje de Cesárea, que pone de manifiesto una vez más que la búsqueda de los mitos y de las verdades universales acaba siempre en el vacío, en la nada.

También son dos ausencias los héroes (o antihéroes) de los múltiples viajes y búsquedas de *Los detectives salvajes*: Arturo Belano y Ulises Lima. Su construcción narrativa se realiza siempre a través de otros, de ese coro polifónico que constituye la novela, ya sea en la voz del diario de García Madero o a partir de los monólogos del resto de personajes. Las perspectivas son contradictorias y múltiples; así, ambos jóvenes pueden parecer, según quien los describa, “dos fantasmas”⁴⁷⁹ (en palabras de García Madero), “dos perdidos, dos extraviados”⁴⁸⁰ (según Carlos Monsiváis), “claramente asexuales”⁴⁸¹ (en palabras de Bárbara Patterson), “tan hermosos, tan seductores”⁴⁸² (para María Font), “jóvenes soñadores y enérgicos”⁴⁸³ (en palabras de Joaquín Vázquez Amaral), diabólicos, valientes, ingenuos, gurús, dementes, arrogantes, ascetas, traficantes de droga, grandes lectores, grandes poetas... Su identidad se nos ofrece de forma fragmentaria y poliédrica, pero siempre envuelta en la vaguedad, en la imprecisión; a su alrededor “todo es vago y lamentable”⁴⁸⁴. Una vez y otra, ambos se convierten en protagonistas de desapariciones: en la Nicaragua sandinista, “Ulises

477 *Ibid.*, p. 85.

478 *Ibid.*, p. 596.

479 *Ibid.*, p. 113.

480 *Ibid.*, p. 160.

481 *Ibid.*, p. 179.

482 *Ibid.*, p. 189.

483 *Ibid.*, p. 203.

484 *Ibid.*, p. 457.

se esfumó”⁴⁸⁵; en África, por otra parte, “la gente *habla*, te cuenta sus *problemas*, y luego una nube de humo se los traga y desaparece, como desapareció Belano aquella noche, de golpe”⁴⁸⁶. El conocimiento de ambos siempre se muestra de forma indirecta, mediatizado por las suposiciones de los que los han conocido, y ellos ya nunca podrán tomar la palabra porque “ahora los dos están desaparecidos (...) y ya nadie puede preguntarles nada”⁴⁸⁷. Son, como Wieder y también como Cesárea Tinajero, seres hechos de textos, de discursos, identidades posmodernas a las cuales sólo podemos acceder a partir de indicios, huellas y sombras.

Finalmente, otro de los grandes protagonistas ausentes de Bolaño es el enigmático Benno von Archimboldi de 2666. Personaje doble y ambiguo, durante las cuatro primeras partes del libro aparece como una identidad misteriosa y problemática, a la cual sólo tenemos acceso, una vez más, a través de huellas confusas y testimonios divergentes y a menudo evanescentes como el paradero del propio escritor (por ejemplo, un escritor suave, “un ser un tanto borroso de quien nadie sabía nada, ni siquiera Morini, que sabía bastante de literatura alemana contemporánea”⁴⁸⁸). De hecho, Benno von Archimboldi es, como Wieder y como Cesárea Tinajero, un auténtico artista del ocultamiento y la desaparición, de la huida permanente: “yo acompañé a Archimboldi a su pensión. A la mañana siguiente, cuando lo fui a buscar para llevarlo al tren, ya no estaba”⁴⁸⁹. Esa identidad esquivada, como en el caso de Wieder, se concreta en la inexistencia de fotografías. En las solapas de sus libros, Archimboldi aparece siempre como una ausencia: “sus libros aparecían sin fotos en la solapa, o en la contraportada; sus datos biográficos eran mínimos (escritor alemán nacido en Prusia en 1920), su lugar de residencia era un misterio, (...) nadie de sus colegas aún vivos lo había visto jamás”⁴⁹⁰. Esa voluntad de ocultamiento, que le permite ingresar en “la leyenda de los escritores desaparecidos”⁴⁹¹, cuestiona el papel del escritor en la sociedad de la mercantilización de la literatura, pero también remite a la voluntad de Archimboldi de mantener en secreto el asesinato de Sammer, su compañero del campo de prisioneros, hecho que se relaciona también con la elección de un seudónimo, con el paso de Hans Reiter a Benno von Archimboldi, ya que “con el cambio de nombre tomo las primeras disposiciones de cara a mi seguridad futura. Pero tal vez todo esto significa otra cosa”⁴⁹², quizá que la fama

485 *Ibid.*, p. 337.

486 *Ibid.*, p. 527.

487 *Ibid.*, p. 353.

488 Roberto Bolaño. 2666, *cit.*, p. 33.

489 *Ibid.*, p. 40.

490 *Ibid.*, p. 30.

491 *Ibidem.*

492 *Ibid.*, p. 1004.

y la literatura son “enemigas irreconciliables”⁴⁹³.

El proceso de ocultamiento y de disolución de la identidad de Archimboldi también parece llevarse a cabo en su obra, que no sólo resulta caótica sino que, en parte, es “una masa informe y misteriosa, completamente ajena a él, algo que aparecía y desaparecía de forma por demás caprichosa, literalmente un pretexto, una puerta falsa, el alias de un asesino”⁴⁹⁴. Su gusto ecléctico, la diversidad de sus novelas y de su intención narrativa hacen sumamente difícil reconocerlo como autor. Del mismo modo que los poemas de Wieder, las novelas de Archimboldi se caracterizan por un carácter impersonal, aunque finalmente su hermana lo acaba reconociendo y encontrando gracias a una de sus novelas, la más autobiográfica, *El rey de la selva*, que “hablaba de un cojo y de una tuerta y de sus dos hijos, un chico al que le gustaba nadar y una niña que seguía a su hermano hasta los acantilados”⁴⁹⁵. Bolaño pone en cuestión así sus propias estrategias narrativas, que a menudo se basan en los espejos con la realidad, en un movimiento también simultáneo de revelación y ocultamiento.

Del mismo modo que en *Estrella distante* y *Los detectives salvajes*, en 2666 encontramos a un personaje hecho de textos (como señala Peter Elmore, “la biografía del escritor alemán que inventa Bolaño se sostiene más en las referencias intertextuales que en las pautas de la verosimilitud psicológica e histórica. Dentro del mismo mundo representado, Benno von Archimboldi se constituye a partir de tópicos y tropos”⁴⁹⁶), que al final acaba siendo descubierto gracias a sus textos y a la intervención de un lector. En este caso, sin embargo, no son los críticos, sus lectores más enfervorecidos y tenaces, los que lo encuentran, sino su hermana Lotte y el lector de la novela. Y ambos buscadores encuentran nuevamente lo que el personaje *no* es. Así, para Lotte, Archimboldi ya no parece el gigante que aparecía en los sueños de Klaus Haas y que debía resolver todos los misterios. El lector de la novela, por otra parte, encuentra en “La parte de Archimboldi” lo que este ha dejado de ser, es decir, Hans Reiter, y también encuentra algo que no esperaba: la ambigua vinculación del candidato al Premio Nobel con el mal, mediante una compleja red de espejos y simetrías que culmina con su ambigua relación con Klaus Haas, ese supuesto asesino de mujeres que no sólo es su sobrino sino también su doble.

Todos estos protagonistas ausentes, pues, acaban confirmando su carácter de ausencia, de vacío, incluso al final de la novela, en el momento clave del descubrimiento, de la revelación. Y es que la figura del escritor, del Autor, del mito, encarna siempre un vacío: “En

493 *Ibid.*, p. 1003.

494 *Ibid.*, p. 113.

495 *Ibid.*, p. 1111.

496 Peter Elmore. “2666: la autoría en el tiempo del límite”, *cit.*, p. 285.

el interior del hombre que está sentado escribiendo *no hay nada*. Nada que sea él, quiero decir. Cuánto mejor haría ese pobre hombre dedicándose a la lectura. La lectura es placer y alegría de estar vivo y sobre todo es conocimiento y preguntas. La escritura, en cambio, suele ser vacío. En las entrañas del hombre que escribe *no hay nada* (...) Su novela o poemario, decentes, decentitos, salen no por un ejercicio de estilo o voluntad, sino gracias a un ejercicio de *ocultamiento*⁴⁹⁷.

El carácter ausente de los protagonistas bolañianos se extiende también a su obra literaria. Todas las novelas de Bolaño están plagadas de poemas y novelas que no leemos. Es el caso, por ejemplo, de *Los detectives salvajes*, donde encontramos una suerte de historia de una literatura que no se lee, que no se publica, que permanece en el silencio, encabezada por Cesárea Tinajero, una figura ausente con una obra ausente, puesto que sólo publica el primer número de la revista Caborca y un poema sin palabras, *Sión*. Carlos Wieder también es autor de una suerte de “obra ausente”: por un lado, tenemos esos poemas impersonales que lee en los talleres literarios cuando aún es Alberto Ruiz-Tagle y que parecen no pertenecerle; por otro lado, hallamos su escritura aérea, que desaparece casi en el momento de ser producida; finalmente, existe también toda esa obra producida por sus múltiples heterónimos, dispersa, sin autor (puesto que en realidad pertenece a muchos autores) y casi desaparecida hasta que el narrador, en su pesquisa literaria, la recupera, de modo muy similar a lo que sucede con la obra de Cesárea Tinajero.

Benno von Archimboldi, por su parte, tiene muchas novelas publicadas (aunque al inicio de su carrera se trata de obras de escasísima difusión, casi invisibles), pero como hemos visto antes se trata de obras tan diferentes entre sí que nunca (o casi nunca) revelan su identidad, sino que más bien la esconden, convirtiéndose en la obra secreta de un escritor secreto que parece hacer suyo el consejo que recibe el escritor Henri Simon Leprince en un cuento de *Llamadas telefónicas*: “debe desaparecer, ser un escritor secreto, tratar de que su literatura no reproduzca su rostro”⁴⁹⁸. Archimboldi se convierte así en un escritor invisible que usa su obra como una forma más de ocultamiento y de disolución de la identidad.

Finalmente, cabría señalar que la crisis de las entidades narrativas que afecta tanto al protagonista de la novela bolañiana como a la obra que éste produce, en ocasiones se traslada también a una esfera superior, a una especie de entidad narrativa exterior al propio texto, previa aún al contacto del lector con la novela. Así, como hemos señalado anteriormente, en *Los detectives salvajes* el caos de testimonios está orquestado por unos interlocutores

497 Roberto Bolaño. 2666, cit., p. 339

498 Roberto Bolaño. Llamadas telefónicas, cit., p. 35.

externos, con los cuales dialogan los narradores que cuentan la mayor parte de la novela. También en el caso de 2666 se propone, aunque no se llega a concretar narrativamente, la existencia de una entidad narrativa exterior al texto, que sería Arturo Belano: “Entre las anotaciones de Bolaño relativas a 2666 se lee, en un apunte aislado: El narrador de 2666 es Arturo Belano”⁴⁹⁹. Y, en parte, también ocurre algo parecido en *Estrella distante*, donde se supone que Arturo Belano y Bolaño escriben el relato a cuatro manos (“nos encerramos durante un mes y medio en mi casa de Blanes y con el último capítulo en mano y al dictado de sus sueños y pesadillas compusimos la novela que el lector tiene ahora ante sí”⁵⁰⁰), pero después la narración se concreta en esa primera persona narrativa que no es en realidad ni uno ni otro y que nunca tiene nombre, a diferencia del capítulo de *La literatura nazi en América*, “Ramírez Hoffman, el infame”, donde el narrador se llama Bolaño.

Esa existencia de una entidad narrativa que de alguna manera es externa a la propia narración también se puede relacionar con el “lector activo” de Cortázar o con el “lector conjetural”⁵⁰¹ que en las novelas bolañianas, igual que los personajes, también se convierte en detective, puesto que ambos deben reconstruir los fragmentos que configuran el puzzle de la obra. Así, podríamos decir que, en cierta forma, la crisis de identidad que afecta a las diversas entidades narrativas, a los protagonistas y a los narradores, también afecta al lector.

III. 1. 4. HIBRIDACIÓN GENÉRICA

La estética de la fragmentariedad que estructura las novelas bolañianas no se pone de manifiesto únicamente en la polifonía narrativa, sino también en la polimorfía, en la hibridación de distintos géneros y materiales narrativos de procedencia muy variada que vuelven a evidenciar la crisis de la unidad de la novela.

En las novelas bolañianas suele predominar, como se ha señalado, el uso de formas confesionales y de un tipo de relato policíaco que en realidad se convierte en todo lo contrario, puesto que vulnera todas las convenciones del género. Así, algunos mecanismos del relato policial (aunque las novelas bolañianas siempre dejan insatisfechas las expectativas del lector, poniendo de manifiesto, una y otra vez, el carácter quimérico del conocimiento en el mundo posmoderno) sirven para canalizar una búsqueda metafísica y a menudo metaliteraria (en el caso de *Estrella distante*, *Los detectives salvajes* o 2666), mientras que en otras

499 Ignacio Echevarría. “Nota a la primera edición”. En: 2666, cit., p. 1125.

500 Roberto Bolaño. *Estrella distante*, cit., p. 11.

501 Ezequiel de Rosso. “Una lectura conjetural. Roberto Bolaño y el relato policial”. En: *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, cit., p. 139.

ocasiones el discurso confesional permite bucear en la propia identidad, que se muestra inestable y fragmentaria como la memoria y como su representación (en el caso de *Amuleto* o *Nocturno de Chile*). *La literatura nazi en América* es algo distinta en este sentido, aunque también utiliza y cuestiona una forma de reconstrucción del yo, la biografía, a través de una serie de relatos paródicos y parciales que en realidad muestran muy poco de la identidad de los biografiados, cuestionando el sentido y los límites del género de la biografía (y de la novela) y el criterio de objetividad del creador de la antología. Nos hallamos siempre, por tanto, frente a formas narrativas que giran, de un modo u otro, alrededor de un yo que se cuestiona, por ejemplo, la entrevista (fundamental en la parte central de *Los detectives salvajes*), los diarios personales (como el que escribe García Madero y nos permite reconstruir parcialmente el real visceralismo y el viaje de Lima y Belano por los desiertos de Sonora, o el diario de Borís Ansky que transformará la vida de Hans Reiter en 2666), los libros de memorias (como el que permite articular la descripción de la exposición fotográfica de Wieder en *Estrella distante*), la confesión (como la que hallamos en el monólogo de Sebastián Urrutia Lacroix en *Nocturno de Chile*) o el informe policial (repetido hasta el delirio en “La parte de los crímenes” de 2666).

El género detectivesco se convierte simplemente un pretexto para estructurar algunas de sus novelas de búsqueda o viaje, en el paradójico y paródico mecanismo que articula la búsqueda de una identidad que nunca se encuentra. En *Estrella distante* y en 2666 tenemos un asesino en serie, unos buscadores literarios (el narrador Belano/Bolaño, los críticos) y un buscador detectivesco (el detective Abel Romero, el periodista-escritor Sergio González, o los corruptos policías de 2666, entre los cuales destaca un personaje más “íntegro” de nombre muy simbólico que aparece en algunos de sus cuentos, Lalo Cura). En *Los detectives salvajes*, ambos perseguidores (literarios y detectivescos) se funden en los detectives-poetas Belano y Lima, aunque también aparece el detective Abel Romero como uno de los personajes que forman parte del coro de voces de la segunda parte de la novela. Sin embargo, aunque aquí la búsqueda es estrictamente literaria, también acaba interfiriéndose con el asesinato y, de hecho, acaba convirtiendo a los propios detectives en asesinos involuntarios. En todos los casos, sin embargo, encontramos esa especie de viaje sin *telos*, de búsqueda sin objetivo, en las cuales las figuras detectivescas, que en algún momento sirvieron “para dar fe de la inteligibilidad del universo y de la autoridad de la razón para desbrozar el caos en torno nuestro”⁵⁰², lo único que hacen es poner en crisis esa explicación racional del mundo, hacer evidente la ausencia de sentido, que se concreta en el desconcierto de esos buscadores que no sólo no encuentran

502 Edmundo Paz Soldán. “Introducción. Roberto Bolaño: literatura y apocalipsis”, *cit.*, p. 24.

nada, sino que a menudo se acaban perdiendo a sí mismos. La figura del héroe se pierde, y también la del criminal, que o simplemente no aparece (como en el caso de “La parte de los crímenes” de 2666, donde nunca se encuentra ninguna solución definitiva a la acumulación circular de crímenes irresueltos) o se llena de ambivalencias (como en el caso de Wieder y sus complejas relaciones especulares con el personaje que encarna el rol del “detective”, es decir, el narrador).

Esa imposibilidad de encontrar una verdad, una explicación, que vulnera todas las expectativas de la novela policial tradicional y de la explicación racional que esta conlleva, también se halla muy relacionada con elementos como el delirio y la locura. El discurso que articula la historia (en mayúsculas y en minúsculas, la historia narrativa y la Historia de la humanidad) se basa durante la época moderna en un proceso unitario que implica la ordenación progresiva de los acontecimientos mediante las leyes de la causalidad y la racionalidad. En las novelas de Bolaño, sin embargo, el narrador no puede articular ese ordenamiento lineal porque él mismo no comprende la realidad; a menudo realidad y fantasía se confunden en su conciencia (y en la del resto de los personajes) y no permite la existencia de una mirada “objetiva”. Como afirma Magda Sepúlveda, “esta confusión entre fantasía y realidad polemiza con el discurso conjetural de la novela policial donde toda hipótesis o fantasía encuentra finalmente su valoración en la realidad. Por el contrario, el tejido de la obra de Bolaño confunde al lector, pues las imágenes del protagonista no son luego confirmadas o refutadas por un valor de verdad. Lo insólito simplemente está allí sin explicación dentro de la novela”⁵⁰³, mediante la presencia reiterada de la dimensión onírica, la alucinación, la visión o el delirio, que resultan fundamentales en la articulación del discurso y que no permiten que haya un punto de vista que de validez a todos los demás, poniendo en entredicho tanto la racionalidad del detective como la del propio lector, en un interminable itinerario de “reflejos posmodernos en una polémica contra la literatura moderna”⁵⁰⁴. La multiplicidad de discursos y de dimensiones de la realidad traza un camino que sólo conduce a la pérdida y que pone de manifiesto que la verdad es inalcanzable e indescifrable.

Otro aspecto a tener en cuenta con respecto a la hibridación genérica es la proximidad que señalan ciertos críticos entre la novela bolañiana y la poesía, no sólo en lo que se refiere al mundo literario que articulan, sino también en cuanto a su estructura. Así, hallamos una continuidad de escenarios, personajes y problemáticas que recorren sus poemas, cuentos y novelas, configurando un proyecto literario común, independiente de los géneros: Lupe, la

503 Magda Sepúlveda. “La narrativa policial como un género de la modernidad: la pista de Bolaño”, en *Territorios en fuga*, cit., p. 111.

504 *Ibid.*, p. 115.

prostituta que acompaña a los “detectives salvajes” en su peregrinaje por Sonora, es protagonista de una triste historia relacionada con la muerte de su hijo que queda recogida tanto en la novela como en uno de los poemas de *Los perros románticos*; el poeta Mario Santiago, inspirador del “detective salvaje” Ulises Lima y protagonista de la dedicatoria de *Amuleto*, también aparece como personaje en el mismo poemario; en la sección “Los neochilenos”, incluida en la obra *Tres*, encontramos algunos de los escenarios fundamentales de la novelística bolañiana, y el poema traza simetrías con el viaje de *Los detectives salvajes*. Pero las continuidades entre novela y poesía en la obra bolañiana van más allá, haciendo que las fronteras entre ambos géneros se diluyan progresivamente. El propio Bolaño es explícito en este sentido: “Nicanor Parra dice que la buena novela está escrita en endecasílabos. Bueno, Harold Bloom dice que la mejor poesía del XX está escrita en prosa. Yo me quedo con ambos”⁵⁰⁵. Su proyecto literario es uno, y poesía y narrativa son sólo distintos medios para vehicularlo. Dunia Gras, por ejemplo, señala el lirismo y la búsqueda poética como algunas de las constantes en todos los géneros que cultiva Bolaño: en la obra del autor chileno “uno advierte una constante, el lirismo, incluso bajo las peores circunstancias, y una búsqueda, la poética, que se repite bajo formas diversas, independientemente de la etiqueta del género transitado”⁵⁰⁶. Ignacio Echevarría nos recuerda muy acertadamente que “Bolaño ha sido poeta antes que novelista. Y que en todo este tiempo no ha dejado de serlo. Libros como *Amuleto* o *Nocturno de Chile* han sido definidos, con toda razón, como poemas narrativos. Y es asociándola a la de un poemario (...) como mejor se explica la estructura y la mutua articulación de libros como *La literatura nazi en América* y *Los detectives salvajes*”⁵⁰⁷. Echevarría añade que esa hibridación genérica que es posible encontrar tanto en Bolaño como en diversos jóvenes escritores latinoamericanos constituye la respuesta formal “a uno de los problemas que delimita la situación literaria que les ha tocado vivir: el de la indeterminación o, mejor todavía, la labilidad genérica con que la realidad reclama ser tratada en la actualidad”⁵⁰⁸. En efecto, la realidad en crisis, la identidad en crisis, reclaman también una estructura fragmentaria y móvil, en la cual los límites y los fundamentos narrativos y los géneros literarios se cuestionan y problematizan constantemente.

La hibridación genérica también se encuentra muy relacionada con la problematización de los discursos históricos que se ha comentado anteriormente, y que constituye uno de los ejes principales de la novela bolañiana. Así, algunos críticos analizan la

505 Carmen Boullosa. “Entrevista a Roberto Bolaño”, *cit.*, p. 113.

506 Dunia Gras. “Roberto Bolaño y la obra total”, *cit.*, p. 53.

507 Ignacio Echevarría. “Bolaño extraterritorial”, *cit.*, p. 436.

508 *Ibid.*, p. 447.

proliferación en los últimos años de un tipo de literatura híbrida, caracterizada por la superposición de formas discursivas como la historiografía, el ensayo, la crítica literaria, los libros de viajes, el periodismo, la ficción y la autobiografía. Esta tipología textual, como sucede con todas las novelas bolañianas, especialmente con *Estrella distante*, *Nocturno de Chile* o *Amuleto*, pone en crisis los límites del discurso histórico, puesto que “al enmarcar el discurso historiográfico en el ámbito novelístico (...) destacan la condición *narrativa* de las explicaciones tradicionales de la historia, sujetas a un punto de vista concreto y, por tanto, dotadas de un alto grado de subjetividad (...). La pluralidad de perspectivas genéricas y la consiguiente tensión entre subjetividad/objetividad y ficción/no ficción suelen quedar sometidas al yo del narrador, que desequilibra la balanza de la percepción a favor de la subjetividad y la ficción”⁵⁰⁹. Se trata de textos que, como hemos visto, configuran una voz narrativa múltiple, descentralizada e inestable, que pone en duda la validez del propio discurso, de modo que, como sucede con Sebastián Urrutia Lacroix en *Nocturno de Chile*, “el desenmascaramiento retórico desemboca en un desenmascaramiento ideológico”⁵¹⁰. En ese sentido, la novela de Bolaño se halla muy próxima a la que cultiva Javier Cercas en novelas como *Soldados de Salamina*. En esta obra el narrador afirma que “lo que a continuación consigno no es lo que realmente sucedió, sino lo que parece verosímil que sucediera; no ofrezco hechos probados, sino conjeturas razonables”⁵¹¹, un mecanismo narrativo muy similar al que articula la narración de *Estrella distante*, cuyo narrador, antes de relatar el asesinato de las hermanas Garmendia, pronuncia unas palabras prácticamente idénticas: “a partir de aquí mi relato se nutrirá básicamente de conjeturas”⁵¹². La novelas bolañianas, del mismo modo que *Soldados de Salamina*, proceden a ese desenmascaramiento retórico de los discursos totalitarios mediante una historia abierta, llena de vaguedades e imprecisiones, en la cual constantemente se pone de manifiesto la subjetividad de la voz narrativa y el proceso de elaboración de un discurso histórico que responde a lo que Gianni Vattimo denomina “historia débil (...) opuesta a los relatos sólidos -hasta cierto punto absolutistas”⁵¹³. Así pues, la vaguedad del discurso no sólo se convierte en una forma de vehicular la crisis de la identidad posmoderna, sino que también cuestiona la construcción de los discursos autoritarios. Resulta interesante señalar que en *Soldados de Salamina* aparece el propio Roberto Bolaño, convertido en un personaje que expone metaliterariamente los mecanismos narrativos que vinculan las obras de ambos autores: “No es una novela. Es una historia con hechos y

509 Luis Martín-Estudillo y Luis Bagué Quílez. “Hacia la literatura híbrida”, *cit.*, pp 448-449.

510 *Ibid.*, p. 449.

511 Javier Cercas. *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets, 2001, p. 87.

512 Cfr. nota 446.

513 Luis Martín-Estudillo y Luis Bagué Quílez. “Hacia la literatura híbrida”, *cit.*, p. 455.

personajes reales. Un relato real. (...) -Da lo mismo -replicó Bolaño-. Todos los buenos relatos son relatos reales, por lo menos para quien los lee, que es el único que cuenta”⁵¹⁴.

La hibridación de la novela, además de la problematización del discurso histórico, también incluye otros aspectos que se pueden observar en las novelas bolañianas. Así, se habla también de un tipo de ficción, el *roman fusion*, “que busca a un tiempo la revisitación irónica de la tradición literaria y la renovación de los códigos narrativos establecidos (...). Junto a la combinación de novela y ensayo, los autores afines a la narrativa fusión integran en sus obras lenguajes estéticos que beben de géneros poco prestigiosos dentro de la tradición literaria, como la novela negra desmitificadora (...) o la ciencia-ficción distópica”⁵¹⁵. En la obra bolañiana, el cuestionamiento del canon y la parodia de la tradición y de la crítica literaria resultan fundamentales, tanto en las profecías alucinadas de Auxilio Lacouture en *Amuleto*, como en la reconstrucción de la vanguardia latinoamericana y de un mundo literario en crisis de *Los detectives salvajes*, o en el anticanon de *La literatura nazi en América*, o en el desenmascaramiento de las oscuras posibilidades de la crítica literaria en *Nocturno de Chile*. Pero en sus obras también confluyen esa multiplicidad de discursos y materiales narrativos heterogéneos, incluso poco prestigiosos, que caracterizan el *roman fusion*, como la novela negra o el relato policiaco (aunque sus mecanismos se subviertan), el informe policial, la crónica periodística o la ciencia ficción (presente, por ejemplo, en las novelas de Borís Ansky en 2666). Las novelas bolañianas, además, incorporan códigos no literarios, como los materiales visuales (los pictogramas de Cesárea Tinajero o los chistes gráficos del diario de Juan García Madero), las artes plásticas (en las reflexiones sobre la pintura del artista Edwin Johns en 2666), la fotografía (fundamental en *Estrella distante*), los juegos de estrategia militar (en diversos episodios de *La literatura nazi en América* y en *Estrella distante*) o el cine, incluso en sus formas menos ortodoxas, como la pornografía (muy presente en la investigación de *Estrella distante*) o las *snuff-movies* (una de las hipótesis que podrían explicar los asesinatos de 2666).

Cabría señalar, por último, que Bolaño, del mismo modo que un autor como Enrique Vila-Matas, también se aproxima a la narrativa híbrida mediante una suerte de discurso metaficcional en el que “si bien el engranaje literario aparece a menudo oculto tras las peripecias de la narración, en ocasiones el artificio artístico deja entrever los pilares de la estructura que organiza el discurso”⁵¹⁶. De hecho el propio Bolaño considera a Vila-Matas como uno de los máximos exponentes de este tipo de literatura y, a propósito de *Bartleby y*

514 Javier Cercas. *Soldados de Salamina*, cit., p. 164.

515 Luis Martín-Estudillo y Luis Bagué Quílez. “Hacia la literatura híbrida”, cit., pp. 450-451.

516 *Ibid.*, p. 455.

compañía, afirma que se trata de “una novela del siglo XXI, es decir una novela híbrida, que recoge lo mejor del cuento y del periodismo y la crónica y del diario de vida”⁵¹⁷; una novela, en fin, que puede tener muchos elementos en común con obras como *La literatura nazi en América* o con *Los detectives salvajes*.

III. 1. 5. METAFICCIÓN: CRISIS DE LA NOVELA Y REFLEXIONES SOBRE LA ESCRITURA

Podríamos afirmar que todas las novelas bolañianas, de una manera u otra, constituyen una “pesquisa literaria”, no sólo para los escritores-detectives que las protagonizan, sino también para el lector-detective que las lee y para el autor que pone en funcionamiento un complejo mecanismo para interrogarse sobre el sentido y los límites de la literatura; sobre la historia y la crítica literaria, sobre el canon; sobre el acto de escribir y sobre el acto de leer; sobre la función del escritor, sobre la autoría; sobre la escritura, la reescritura y la parodia; sobre la representación y la reconstrucción de la realidad. Se trata de novelas, en definitiva, que construyen un discurso metaliterario sobre sus propios mecanismos constructivos y que ponen de manifiesto tanto la crisis de la identidad de la novela como la crisis de la unicidad del discurso en la época posmoderna.

Hemos visto que todos los personajes de Bolaño son escritores o letraheridos que buscan a otros escritores en interminables (y vanas) búsquedas literarias. Ese interés por la biografía de otros escritores, que recorre la totalidad de su producción novelística, constituye un mecanismo básico para canalizar sus reflexiones sobre la literatura, sobre la escritura y sobre la lectura, que en ocasiones suponen un cuestionamiento paródico de sus propios mecanismos narrativos. Así, las reflexiones de Joaquín Font en *Los detectives salvajes* sobre “una literatura desesperada o para desesperados”⁵¹⁸ y una “literatura tranquila, serena, completa”⁵¹⁹ no sólo se pueden aplicar al tipo de literatura que pretenden hacer Belano y Lima y los real visceralistas, sino que ponen en cuestión, con gran ironía, el tipo de literatura que proponían Bolaño, Mario Santiago y el movimiento infrarrealista y, por otra parte, cuestionan la propia forma novelística que construye Bolaño en una obra donde la proliferación narrativa, la fragmentariedad, la polifonía, el delirio, la repetición infinita de “infierno y caos”⁵²⁰ que le critica Urrutia Lacroix desde las páginas de *Nocturno de Chile*, se encuentran sometidas y

517 Roberto Bolaño. *Entre paréntesis*, cit., p. 287.

518 Roberto Bolaño. *Los detectives salvajes*, cit., p. 202.

519 *Ibidem*.

520 Roberto Bolaño. *Nocturno de Chile*, cit., p. 24.

ordenadas por una compleja estructura narrativa. También Amalfitano, en 2666, reflexiona sobre una cierta tipología novelística que se ha dejado de escribir, esto es, “las grandes obras, imperfectas, torrenciales, las que abren caminos a lo desconocido”⁵²¹, características que sintetizan la esencia de *Los detectives salvajes* y, sobre todo, de 2666.

Pero los personajes bolañianos no sólo reflexionan sobre la escritura, sino también sobre la lectura: así, uno de los personajes de “La parte de Fate” en 2666 nos dice que “leer es como pensar, como rezar, como hablar con un amigo, como exponer tus ideas, como escuchar las ideas de los demás, como escuchar música (sí, sí), como contemplar un paisaje, como salir a dar un paseo por la playa. Y (...) os estaréis preguntando: ¿qué era lo que leías, Barry? Lo leía todo”⁵²². Esa voracidad lectora es paralela a la del propio Bolaño, que aconseja a los escritores que “mejor sería que dejaran de escribir y se pusieran a leer”⁵²³ y que una vez y otra repite que es “mucho más feliz leyendo que escribiendo”⁵²⁴. Y es que es “un alivio, dejar la literatura, es decir, dejar de escribir y limitarse a leer”⁵²⁵, puesto que la literatura, como hemos visto, se caracteriza por ser un oficio peligroso, por constituir un auténtico descenso a los infiernos, como afirman varios personajes de Bolaño, entre ellos el “loco” Pelayo Barrendoáin de *Los detectives salvajes* o el viejo que le alquila la primera máquina de escribir a Benno von Archimboldi en 2666: “Nos vemos en el Nobel, dicen los escritores, como quien dice: nos vemos en el Infierno”⁵²⁶. La voracidad lectora de Bolaño y de sus personajes, además, transcurre paralela a la voracidad narrativa y argumental que despliegan sus obras. Por otra parte, hay que tener en cuenta que todo acto de escritura supone también una lectura, y cada lectura, en parte, es también una reescritura. El proceso de reescritura, sin embargo, también se pone en cuestión en las novelas bolañianas, como en el caso de una de las escritoras que aparecen en *La literatura nazi en América*, Edelmira Thompson, la cual se convierte en una parodia de la estética de la reescritura, puesto que su obra fundamental, titulada *La habitación de Poe*, con versiones de 1944 y 1947, es una reconstrucción (vital y literaria) hasta el infinito de la habitación descrita por Edgar Allan Poe en su obra *Filosofía del moblaje*. La obra de Edelmira Thompson incluye múltiples procesos de reescritura, uno de los cuales es “otra vez, una descripción de la habitación reconstruida, similar pero *distinta* de la habitación descrita por Poe”⁵²⁷, un procedimiento que rememora y parodia, como señala Celina Manzoni⁵²⁸, la

521 Roberto Bolaño. 2666, cit., p. 289.

522 Ibid., p. 326.

523 Roberto Bolaño. Entre paréntesis, cit., p. 101.

524 Roberto Bolaño. “Bolaño por Bolaño”, cit., p. 202.

525 Roberto Bolaño. 2666, cit., p. 986.

526 Ibid., p. 984.

527 Roberto Bolaño. La literatura nazi en América, cit., p. 19.

528 Celina Manzoni. “Biografías mínimas/ínfimas y el equívoco del mal”, cit., p. 24.

reescritura quijotesca del borgeano Pierre Menard. Y en efecto, parece que “el fantasma cada día más vivo de Pierre Menard”⁵²⁹ no anda muy lejos, porque lo encontramos de nuevo en el prólogo de *Estrella distante*, novela que, como hemos visto, constituye una reescritura del último episodio de la *Literatura nazi en América*, del mismo modo que *Amuleto* es una reescritura de un fragmento de *Los detectives salvajes*. Este proceso de reescritura, que se analizará con más detalle en el capítulo dedicado a la fractalidad, consigue que ciertos textos bolañianos, extrayéndolos de las construcciones que los contenían e insertándolos en una nueva estructura, se transformen, como la obra de Edelmira Thompson (y como el relato de Borges), en una creación “similar pero distinta”, repitiendo literalmente varios pasajes, que adquieren un sentido nuevo.

De hecho, podríamos afirmar que toda la novelística bolañiana supone una forma de reescritura, un “re-contar, ficcionando, a partir de personajes históricamente reales. (...) Se re-escribirá la historia personal de un sujeto, el narrador, pero también su historia literaria”⁵³⁰. Esa reescritura de la historia personal y literaria que convierte en ficción a personajes y situaciones reales se encuentra en todas las novelas que hemos analizado y, como hemos visto, la forma de ficcionalizar esas historias, de vehicular la memoria histórica, el horror y el sentido mismo de la literatura, constituye un elemento fundamental de la narrativa bolañiana, que a menudo conduce a la crisis de la propia novela, puesto que las identidades fragmentadas y en crisis se vehiculan a partir de una narración que escribe desde y sobre la fragmentación y la crisis.

Esa crisis posmoderna de la identidad y de la representación se concreta también en la crisis de la voz narrativa y de la figura del autor. Las novelas bolañianas, como hemos visto, ponen en cuestión los criterios de subjetividad y objetividad y la capacidad del sujeto para conocer una verdad o para articular el discurso narrativo de su memoria. Paralelamente, el autor se convierte en una figura problemática, que tiende a la ocultación como forma principal de representación (como Cesárea Tinajero o Benno von Archimboldi), o que es incapaz de garantizar la veracidad y la fiabilidad de su discurso (como el narrador de *Estrella distante*, Sebastián Urrutia Lacroix o Auxilio Lacouture, o cualquiera de los personajes que configuran el coro de voces de *Los detectives salvajes*), la objetividad (como en *La Literatura nazi en América*) o incluso la originalidad de su obra (como en el prólogo de *Estrella distante*, que parte de un texto anterior y cuyo autor no sabemos si es Belano, Bolaño o ambos).

Otra de las reflexiones sobre la escritura que aparece en la novela bolañiana, además

529 Cfr. nota 9.

530 Patricia Espinosa. “Tres de Roberto Bolaño, el crac a la posmodernidad”. En: *Territorios en fuga*, cit., pp. 172-173.

del cuestionamiento de sus propios mecanismos, es la ambigua relación entre el arte y la barbarie, entre la literatura y el mal (reflejo distorsionado del binomio arte-vida que también se encuentra muy presente en sus textos, y también fuera de ellos) y, especialmente, las formas que adquiere la representación del mal y del horror en la literatura, una problemática que se ha comentado extensamente en capítulos anteriores y que constituye uno de los ejes vertebradores de la obra del autor chileno, que una y otra vez se pasea por el abismo de la literatura cuestionando sus límites y sus posibilidades.

Finalmente, también habría que incluir en el ámbito de la metaliteratura las ambiguas reflexiones no sólo sobre el discurso literario, sino sobre el discurso sobre la literatura, esto es, sobre la crítica y sobre la historiografía literaria. Es el caso, por ejemplo, de *Los detectives salvajes*, que, como afirma Jordi Carrión, es “entre otras muchas cosas, una parodia de la vanguardia -al tiempo que una novela realmente vanguardista- y una enciclopedia de literatura. (...) Esa sombra de anti-manual enciclopédico recorre toda la novela”⁵³¹ y da lugar a clasificaciones tan peculiares como la de Ernesto San Epifanio, que divide a los poetas según su grado de “homosexualidad literaria”, o al “Directorio de Vanguardia” que Manuel Maples Arce establece en la revista *Actual* y que según Amadeo Salvatierra está lleno de “héroes y (...) erratas”⁵³². La parodia literaria y el cuestionamiento de la crítica también se extienden a *La literatura nazi en América*, obra que habla “de la miseria y de la soberanía de la práctica literaria”⁵³³, a algunos de los capítulos de *Estrella distante* (especialmente a los dedicados a la carrera de Wieder tras su marcha de Chile, y a su vinculación con extrañísimos grupos paraliterarios, como los “escritores bárbaros”) o a las peligrosas complicidades del discurso crítico con el poder que observamos en *Nocturno de Chile*. A esta parodia de la crítica se añade, como ya se ha mencionado anteriormente, una preocupación constante por la revisitación de la tradición literaria y por la fijación y el cuestionamiento del canon, ya sea a través de los talleres literarios de *Estrella distante* o de *Los detectives salvajes*, en las visiones alucinadas de Auxilio Lacouture en *Amuleto*, mediante los delirios de Urrutia Lacroix en *Nocturno de Chile*, en las conversaciones de los críticos de 2666 o en el delirante reverso del canon que constituyen los autores de *La literatura nazi en América*. En todas estas novelas los autores ficticios conviven sin problemas con los reales, y articulan una larga red de obsesiones literarias, modelos y antimodelos que aparecen también en otras obras bolañianas de carácter más crítico o ensayístico, creando textos caracterizados por la hibridación. Y es que a pesar de la problemática búsqueda de referentes paternos de los huérfanos espirituales que aparecen en

531 Jordi Carrión. “Roberto Bolaño, realmente visceral”, *cit.*, pp. 362-363.

532 Roberto Bolaño. *Los detectives salvajes*, *cit.*, p. 219.

533 Roberto Bolaño. “Bolaño por Bolaño”, *cit.*, p. 202.

sus novelas, los referentes literarios de Bolaño quedan establecidos con gran claridad en sus textos. Así, en *Estrella distante* se da un largo catálogo de los poetas que admiran los protagonistas, y aunque el narrador y su amigo Bibiano O’Ryan tienen gustos “en no pocas ocasiones distintos e incluso antagónicos”⁵³⁴ a los de Alberto Ruiz-Tagle, puesto que a ellos les gustan Jorge Cáceres, Rosamel del Valle o Anguita, mientras que el futuro asesino-poeta siente afición por Pezoa Véliz, por “los poemas geográficos y gastronómicos de Pablo de Rohka”⁵³⁵ o por la poesía amorosa de Neruda, todos coinciden en algunos de los poetas fundamentales del canon bolañiano, como Nicanor Parra, Enrique Lihn o Jorge Teiller, autores que están presentes también en las críticas literarias de H. Ibacache en *Nocturno de Chile*. En *Los detectives salvajes*, además de denunciar la situación insostenible de la poesía mexicana, “entre el imperio de Octavio Paz y el imperio de Pablo Neruda. Es decir: entre la espada y la pared”⁵³⁶, se hace referencia a muchísimos escritores que también forman parte de las filias de Bolaño, como por ejemplo Arthur Rimbaud, Raymond Queneau o Sophie Podolski. Lo mismo sucede en la inmensa *2666*, donde aparecen, entre un grupo numerosísimo de autores fundamentales para Bolaño, Kafka, Thomas Bernhard, Borges o Cortázar. Pero sin duda la gran protagonista de la fijación del canon en estas novelas es Auxilio Lacouture, con sus delirantes, irónicas y desmitificadoras profecías literarias, que, obviamente, incluyen a los autores ya citados y a muchos otros que para Bolaño deberían ocupar un papel fundamental en la literatura del futuro: “James Joyce se reencarnará en un niño chino en el año 2124. Thomas Mann se convertirá en un farmacéutico ecuatoriano en el año 2101. // Marcel Proust entrará en un desesperado y prolongado olvido a partir del año 2033. Ezra Pound desaparecerá de algunas bibliotecas en el año 2089”⁵³⁷. Las visiones de Auxilio establecen un canon alternativo mediante la ironía y la parodia, lo cual no deja de evidenciar la azarosa suerte que pueden correr aquellos que, frente a los autores que encarnan la mercantilización del mundo artístico actual y la “avalancha de glamour”, sólo se han dedicado a hacer “poca cosa. Literatura”⁵³⁸.

534 Roberto Bolaño. *Estrella distante*, cit., p. 56.

535 *Ibidem*.

536 Roberto Bolaño. *Los detectives salvajes*, cit., p. 30.

537 Roberto Bolaño. *Amuleto*, cit., p. 134.

538 Roberto Bolaño. *El gaucha insufrible*. Barcelona: Anagrama, 2003, p. 171.

III. 2. ENTRE EL FRAGMENTO Y LA CONTINUIDAD: HACIA LA NOVELA TOTAL

A pesar de la “estética de la fragmentariedad” que preside y articula las novelas bolañianas, existen varios elementos intratextuales e intertextuales que dan unidad a sus obras y que simultáneamente subrayan el carácter fragmentario de sus textos, reflejo de la crisis de la identidad que caracteriza al mundo posmoderno. Se trata de mecanismos que no sólo dan unidad a cada novela de forma independiente, sino que permiten hablar de un proyecto literario más amplio que podría agrupar toda la producción novelística bolañiana (y, de hecho, toda su producción literaria) en una suerte de “novela total”. Entre esos elementos se encuentra la fractalidad, que permite que varios fragmentos de algunas de sus novelas se conviertan en entidades independientes y al mismo tiempo mantengan una fuerte vinculación con el episodio que se encuentra en su origen, o bien la amplia red de duplicaciones y simetrías que estructura sus novelas y que, mediante la “poética del doble”, crea relaciones especulares no sólo dentro de cada novela, sino también entre distintas obras. En ese sentido resultan particularmente interesantes las “suculentas digresiones” que pueblan tanto las macroestructuras como las microestructuras bolañianas, narraciones independientes que al mismo tiempo se convierten en un reflejo de la trama principal, contribuyendo a agrupar la dispersión. En lo que respecta a los mecanismos que contribuyen a dar unidad y continuidad a sus distintas novelas podríamos destacar los espejos intertextuales, entre los cuales los alter ego del autor (y en especial Arturo Belano, o el “personaje Bolaño”) ocupan un papel esencial, y también los espejos extratextuales, que ponen de manifiesto que esa continuidad no sólo se produce dentro del mundo literario bolañiano, sino también más allá de él. Así, la “estética de la fragmentariedad”, mediante una suerte de “poética de los espejos”, hace que esos fragmentos se reflejen mutuamente en una estructura a la vez global y fragmentada, en ese “universo, coherente, completo y multifacético que, acertadamente, algunos críticos han llamado el *territorio Bolaño*”⁵³⁹.

El conjunto de su obra, en efecto, se puede leer como una vastísima “novela total” que asumiría toda la fragmentariedad y que culminaría en 2666, texto que de alguna manera funcionaría como síntesis de todas su producción literaria precedente. Como señala Dunia Gras, “las vidas son los ríos que van a dar a 2666 (...). 2666 que no tiene 1120 páginas, sino muchas más, todas, más de 3244, que suman toda la obra anterior, y las que queden todavía por llegar. Porque todo conforma esa novela final (...), esa obra total (...) de la que mana y a la

539 Chiara Bolognese. *Pistas de un naufragio*, cit., p. 55.

que desemboca todo”⁵⁴⁰.

También Ignacio Echevarría se refiere a esa novela total que puede asumir toda la fragmentariedad de la producción bolañiana, que se configura como una suerte de obra en marcha: “Esta noción de novela total, tan propia de la mitología de la modernidad literaria, parece estar siempre al acecho en la obra de Bolaño. Y se manifiesta no sólo en la ambición que lo mueve, de pronto, al enorme despliegue de energías que supone una novela como *Los detectives salvajes* o (...) 2666. Se manifiesta también en ese carácter de obra en marcha, incesante y abarcadora, que adquiere su producción entera observada desde una cierta perspectiva integradora”⁵⁴¹. Esa integración se llevaría a cabo mediante un género híbrido, entre el relato y la novela, una macroestructura novelística que integra el fragmento, “un género mutante, a medio camino entre el relato breve y la novela, hacia el que parecen venir apuntando algunos de los libros más significativos de la narrativa americana en los últimos tiempos”⁵⁴². Se trata, como en el caso de las novelas bolañianas más extensas, de construcciones literarias globalizadoras que agrupan, mediante una estructura compleja, varios argumentos y voces narrativas que reflejan una realidad múltiple y fragmentada.

El propio Bolaño habla de la idea de novela total a propósito de varias novelas que, significativamente, del mismo modo que sus macroestructuras, transcurren en México: “D.H. Lawrence prueba la novela agonista, Graham Greene la novela moral y Malcolm Lowry la novela total, es decir la novela que se sumerge en el caos (...) y que trata de ordenarlo y hacerlo legible”⁵⁴³, algo que requiere una estructura fragmentaria y globalizadora a la cual responde otra novela “mexicana”, *Mantra*, de Rodrigo Fresán, que como *Los detectives salvajes* y 2666 es “una novela caleidoscópica, recorrida por un humor feroz, en ocasiones excesiva (...) que se permite oscilar entre el documento antropológico y el delirio de las madrugadas de una ciudad, el Distrito Federal”⁵⁴⁴, una obra constituida por “múltiples líneas argumentales que se cruzan como relámpagos”⁵⁴⁵, una novela “sobre México, pero en realidad, como toda gran novela, de lo que verdaderamente trata es sobre el paso del tiempo, sobre la posibilidad y la imposibilidad de los sueños. Y también trata, en un plano casi secreto, sobre el arte de hacer literatura”⁵⁴⁶. Que es de lo que trata, en definitiva, la vasta y fragmentaria “novela total” bolañiana.

540 Dunia Gras. “Roberto Bolaño y la obra total”, *cit.*, p. 71.

541 Ignacio Echevarría. “Bolaño extraterritorial”, *cit.*, p. 434.

542 *Ibid.*, pp. 434-435.

543 Roberto Bolaño. *Entre paréntesis*, *cit.*, p. 307.

544 *Ibidem*.

545 *Ibid*, p. 308.

546 *Ibid*, p. 310.

III. 2. 1. LA FRACTALIDAD: *ESTRELLA DISTANTE Y AMULETO*

En el camino hacia la novela total tiene una gran importancia el concepto de fractalidad, que permite explicar las relaciones de autonomía y dependencia que se establecen entre el episodio “Ramírez Hoffman, el infame” de *La literatura nazi en América* y la novela *Estrella distante*, por una parte, y entre el capítulo número cuatro de la segunda parte de *Los detectives salvajes* y la historia de Auxilio Lacouture en *Amuleto*, por la otra.

Como señala Ignacio Echevarría, el término *fractalidad* “fue inventado por el matemático francés Benoît Mandelbrot en 1975 para designar la propiedad que ciertas figuras espaciales compuestas por una multitud de elementos tienen de preservar el mismo aspecto, cualquiera que sea la escala en que se observen”⁵⁴⁷ y que, en una traslación al plano literario, puede explicar la existencia misma de obras como *Estrella distante* o *Amuleto*, que constituyen la ampliación de otros textos precedentes. Este principio, sin embargo, no afecta sólo a estas novelas, sino que, de un modo u otro, rige el conjunto de la obra bolañiana, contribuyendo poderosamente a dar unidad a la fragmentariedad de sus narraciones, puesto que “resulta tan plausible segregar sus distintas piezas, dotándolas de una relativa autonomía, como agregarles otras nuevas, independientemente constituidas. La parte funciona como el todo, alcanzándose en cada ocasión una configuración nueva, en absoluto redundante pero sí desde luego insistentemente sondeadora de un mismo territorio moral, que determina unas constantes temáticas y estilísticas”⁵⁴⁸. También Dunia Gras habla de la fractalidad, un concepto matemático que emplea el propio Bolaño al describir objetos (literarios) que “se basan, en esencia, en el concepto de autosimilitud, una propiedad exhibida por aquellos sistemas cuyas estructuras permanecen constantes al variar la escala de observación; en otras palabras: cuando las partes, por pequeñas que éstas sean, se parecen al todo”⁵⁴⁹. Dicho concepto, como señala con gran acierto Gras, puede remitir también a la idea borgeana de que un hombre es todos los hombres y un libro es todos los libros, o al principio cortazariano (por citar al otro gran maestro de Bolaño) de que la intensidad de un cuento o de un poema puede condensar toda la fuerza de una novela.

Como hemos visto con anterioridad, “Ramírez Hoffman, el infame” es el capítulo más largo e interesante de *La literatura nazi en América*, ese supuesto catálogo enciclopédico que configura un anticanon de la narrativa americana y que cuestiona un principio de objetividad que en el episodio dedicado a Ramírez Hoffman se vulnera por completo, puesto que el autor

547 Ignacio Echevarría. “Bolaño extraterritorial”, *cit.*, pp. 432-433.

548 *Ibid.*, p. 433.

549 Dunia Gras. “Roberto Bolaño y la obra total”, *cit.*, p. 65.

de la obra erudita, Bolaño, se convierte en un personaje del relato, en un narrador en primera persona que no ofrece ninguna garantía de veracidad. Ese episodio, mediante la puesta en funcionamiento de todos los mecanismos de la “poética del doble” que se han analizado al principio de este trabajo (duplicación de nombres, de personajes, de espacios, de temáticas) y a través de la ampliación y de la incorporación de las “suculentas digresiones” que se examinarán en el capítulo siguiente, se convierte en un nuevo objeto “fractal”: *Estrella distante*. En el prólogo de esta novela ya se hace referencia al mecanismo mediante el cual se obtendrá ese nuevo resultado: se tratará de una “historia más larga, no espejo ni explosión de otras historias, sino espejo y explosión en sí misma”⁵⁵⁰, subrayando el carácter de dependencia pero al mismo tiempo de autonomía de la nueva obra con respecto a *La literatura nazi en América*. En ese prólogo también se explicita el proceso narrativo de la ficción, haciendo entrar en escena por primera vez a Arturo B (Belano), el alter ego ficcional de Bolaño, que también será un mecanismo para dar continuidad a su obra novelística, y que en este caso aparece como autor-personaje al lado de Bolaño, que era el autor-personaje del relato anterior.

En este caso los dos objetos fractales mantienen los mismos mecanismos narrativos, esto es, la estructura del relato policial o detectivesco que se ofrece de modo absolutamente conjetural, reconstruyendo con fragmentos de testimonios relativamente inciertos o confusos la biografía y la trayectoria de un ambiguo protagonista ausente (Ramírez Hoffman o Carlos Wieder). Los espejos y simetrías que contribuyen a sustentar el complejo y polifónico edificio narrativo de pretensiones totalizadoras de Bolaño se pone de manifiesto, por ejemplo, en la posibilidad de que uno de los personajes de *Estrella distante*, Bibiano O’Ryan, esté preparando una antología de la literatura nazi americana, espejo de la obra de la cual proviene el otro objeto fractal, o en un comentario de Masanobu, uno de los heterónimos de Wieder, que se puede aplicar a ambos textos, que hablan “sobre el humor, sobre el sentido del ridículo, sobre los chistes cruentos e incruentos de la literatura, todos atroces, sobre el grotesco privado y público, sobre lo risible, sobre la desmesura inútil”⁵⁵¹.

El texto original, *La literatura nazi en América*, es una suerte de texto enciclopédico, presuntamente no ficcional, que difumina las fronteras entre la realidad y la ficción con un tono al mismo tiempo paródico e histórico, erudito, filológico, que se reproduce también en *Estrella distante*. En esta novela, de modo paralelo, hallamos también una especie de historia literaria alternativa, y de nuevo las ambiguas relaciones entre la literatura y el mal o la vinculación con los discursos totalitarios son una constante (incluyendo revistas filonazis,

550 Roberto Bolaño. *Estrella distante*, cit., p. 11.

551 Cfr. nota 458.

juegos de estrategia militar o extravagantes organizaciones como la de los escritores bárbaros, que se dedican a someter a los libros a cualquier tipo de acto vejatorio para fusionarse con la literatura). También se relaciona con ese tono paródico y erudito el largo excursus filológico sobre el apellido “Wieder” que encontramos en *Estrella distante*, que ocupa casi dos páginas y que especula con posibles significados en los que se unen las dos características esenciales del personaje: la duplicación (“una y otra vez”) y la “monstruosidad”⁵⁵².

La literatura nazi en América y *Estrella distante*, por otra parte, como sucederá también en *Amuleto*, comparten fragmentos absolutamente idénticos (los “párrafos repetidos” de los que se hace mención en el prólogo de la novela), pero mediante la reescritura y recursos como las “suculentas digresiones”, además de la ampliación de muchas anécdotas, la creación de nuevas simetrías o la expansión de la fuerza narrativa de ciertos pasajes (como el encuentro entre el narrador y Wieder, o el sueño en que ambos se convierten en náufragos del mismo barco), todos esos párrafos exactos adquieren un sentido que es, a la vez, el mismo y otro.

El principio de fractalidad se halla en la base de la creación de *Estrella distante*, pero hay que tener en cuenta que esta novela no sólo se relaciona con *La literatura nazi en América*, sino que ese principio de fractalidad opera también en lo que Ezequiel de Rosso ha denominado la “saga de Wieder”⁵⁵³, la cual, insertándose en el espacio entre el fragmento y la continuidad, incluye, además de *La literatura nazi en América* y *Estrella distante*, un monólogo de Abel Romero en *Los detectives salvajes* (el último del capítulo 18 de la segunda parte) y un cuento del libro *Llamadas telefónicas* titulado “Joanna Silvestri”, en el que la protagonista es una actriz porno que aparece en *Estrella distante*. En realidad, este relato amplía un episodio de la novela en el que el detective Abel Romero cuenta su visita al hospital donde la actriz porno Joanna Silvestri se está muriendo, con el objetivo de interrogarla respecto a sus recuerdos sobre R. P. English, el nombre que utiliza Carlos Wieder durante su época como cámara de películas pornográficas de bajo presupuesto, una identidad del poeta-asesino que aparece también en el episodio “Ramírez Hoffman, el infame”. El encuentro de Joanna Silvestri con el “detective chileno”, como dice Abel Romero que lo llama esa mujer imponente, postrada en una cama a causa de su enfermedad, no ocupa el centro de un cuento que sin embargo se plantea como otra reescritura fractal de la misma historia, como si el mal sólo se pudiera narrar por repetición. Se trata de una suerte de historia cíclica que, como indica el apellido de Carlos Wieder, se cuenta y se escribe una y otra vez. El mecanismo de la

552 Roberto Bolaño. *Estrella distante*, cit., p. 51.

553 Ezequiel de Rosso. “Tres tentativas en torno a un texto de Roberto Bolaño”, en *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, cit., p. 58.

repetición en la narración del horror resulta fundamental en la novela bolañiana, y es el mismo que encontramos en la reiteración de la infamia de *La literatura nazi en América*, en todas las personalidades múltiples de Wieder o en la interminable narración de los asesinatos de 2666. Así, la presencia del mal, del horror, expande su reflejo a través de duplicaciones y espejeos, volviéndose a producir en todos los tiempos y en todos los lugares, en esa novela total bolañiana en la que sólo la repetición y la reescritura pueden dar cuenta de él. Por otra parte, como sucedía en *Estrella distante* y en *La literatura nazi en América*, parece que en “Joanna Silvestri” la proximidad de la muerte (la de la protagonista, la de su amigo-amante y ex estrella del porno Jack Holmes, la de las víctimas de R. P. English) hace tambalear el discurso de la narradora. Y es que después de aproximarse al borde del abismo, queda la nada (la ventana evanescente de *Los detectives salvajes*, la desaparición de los mitos, el vacío), la incapacidad de narrar, un relato presidido por los silencios que, como la narración de *Estrella distante*, “vacila bajo el peso de lo inenarrable”⁵⁵⁴. En efecto, el narrador de la biografía de Wieder, después de reconstruir la historia del artista-asesino y de aproximarse a la experiencia absoluta del mal, también afirma que se sumirá en el silencio: “esta es mi última transmisión desde el planeta de los monstruos. No me sumergiré nunca más en el mar de mierda de la literatura. En adelante escribiré mis poemas con humildad y trabajaré para no morirme de hambre y no intentaré publicar”⁵⁵⁵. Esta impotencia caracteriza a los narradores de Bolaño, siempre al borde de la desaparición, de la disolución, tanto de la identidad como del discurso.

También el discurso alucinado de Auxilio Lacouture en *Amuleto* se inserta en los mecanismos de la fractalidad. A través de procedimientos como la repetición, la ampliación o la intercalación de historias (de nuevo las “suculentas digresiones”), el monólogo del capítulo cuatro de *Los detectives salvajes* se convierte en un texto nuevo e independiente de catorce capítulos, un relato que lleva al límite el proceso de la reescritura interminable, del re-contar las historias, del dar distintas versiones de los mismos hechos, creando una novela que, como señala Roberto Brodsky, narra “un acontecimiento que, en la voz de la narradora y en su memoria, está sucediendo permanentemente, es decir un hecho que constituye su sentido de la realidad *desde entonces y para siempre*, lo mismo que el viaje de Belano y Lima en *Los detectives salvajes*”⁵⁵⁶. La estética de la fragmentariedad se despliega a partir de un punto que ordena y desordena la narración, que da sentido a todo y que proyecta hacia la unidad esa multiplicidad que responde más a la lógica de una visión o de una revelación que a las leyes de la racionalidad, un punto similar al *aleph* borgeano, del cual el baño de mujeres de la

⁵⁵⁴ *Ibid.*, p. 60.

⁵⁵⁵ Roberto Bolaño. *Estrella distante*, cit., p. 138.

⁵⁵⁶ Roberto Brodsky. “Perdidos en Bolaño”. En: *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, cit., p. 88.

UNAM desde el cual Auxilio Lacouture otea el pasado, el presente y el futuro se convierte, en un texto que oscila entre el lirismo y la ironía, en una especie de revisitación paródica.

Ambos “objetos fractales” presentan diferencias notables en cuanto a la forma y al enfoque, puesto que, como observa Mihály Dés, “*Los detectives salvajes* es una obra épica y de construcción coral, en tanto que *Amuleto*, de concepción poética, está escrito para una sola voz”⁵⁵⁷. Sin embargo, es paralela la historia de esa generación perdida que se reconstruye en *Los detectives salvajes* y que en la novela posterior adopta la forma de un homenaje poético, de un canto que conjura el olvido, como un amuleto. Es por ello que en *Amuleto* encontramos a varios personajes de *Los detectives salvajes*, en particular a Arturo Belano, pero también a Ernesto San Epifanio, a Ulises Lima, a Felipe Müller o a Laura Jáuregui, que aún aparece como novia de Belano. También se retoman diversas figuras del mundo artístico e intelectual mexicano que ya se mencionaban en *Los detectives salvajes*, como León Felipe, Pedro Garfias, Remedios Varo o Lilian Serpas, y que en la nueva novela se convierten en protagonistas de algunas de las digresiones que contribuyen a su ampliación. Cabe destacar, por otra parte, que en la dedicatoria de *Amuleto* aparece Mario Santiago Papasquiaro, inspirador del personaje de Ulises Lima, que murió el año anterior a la publicación de la novela, lo cual refuerza la idea de que se trata de una suerte de homenaje de Bolaño a su generación. También es común a ambas novelas la forma del monólogo, vehiculado a través de una voz femenina fragmentada que en ocasiones habla para sí misma y que en otras se dirige a unos interlocutores tan misteriosos como los que organizan el coro de voces de *Los detectives salvajes* (esos “amiguitos”⁵⁵⁸ que van reapareciendo en distintos momentos de la narración). Se mantiene además la “poética del delirio”, que articula el texto según las visiones, alucinaciones, sueños y pesadillas del personaje, en un discurso delirante e incontrolado, que vacila, que avanza y retrocede, y que, del mismo modo que en *Los detectives salvajes*, quiebra la linealidad narrativa, pero no sólo mediante la fragmentación del discurso, sino también mediante un tiempo fracturado que contiene simultáneamente el pasado, el presente y el futuro. Esa temporalidad simultánea, que cuestiona la linealidad de la escritura, se concreta en ambas novelas (reproduciendo el *aleph* borgeano) en el uso anafórico de la forma verbal “vi”, aunque en *Amuleto* la enumeración reiterativa (“que por la elaboración de la inmediatez y (...) por su contundente materialidad, parece algo alejada de las series borgeanas”⁵⁵⁹) se amplía considerablemente.

Otra de las ampliaciones clave que se producen en la novela son las profecías de

557 Mihály Dés. “Amuleto”. En: Roberto Bolaño: *la escritura como tauromaquia*, cit., p. 171.

558 Roberto Bolaño. *Amuleto*, cit., p. 55.

559 Celina Manzoni. “Reescritura como desplazamiento y anagnórisis en *Amuleto*”, cit., p. 182.

Auxilio sobre el futuro de los escritores del siglo XX, las cuales, enmarcadas en una suerte de visión delirante que la poetisa uruguaya confía a su ángel de la guardia, se transforman en una especie de parodia del canon occidental de Harold Bloom. Y también resulta fundamental otra visión que no aparece en *Los detectives salvajes*, la que concluye la “historia de terror” que nos cuenta *Amuleto*: la de los jóvenes latinoamericanos que marchan hacia el abismo, esos “jóvenes latinoamericanos sacrificados”⁵⁶⁰ que empezaron a encaminarse a la muerte en 1968, y de cuya historia, en ambas novelas, Auxilio pretende salvaguardar la memoria. En este caso el canto, la escritura, la reescritura, se transforman en un amuleto, en una forma de luchar contra el olvido, en una forma de resistencia, como se explicita en una frase que aparece en ambas novelas y que nos remite a un verso de Enrique Lihn: “porque escribí, resistí”⁵⁶¹.

Finalmente, cabría señalar que en el proceso de reelaboración del texto de *Los detectives salvajes* para transformarlo en *Amuleto*, como sucedía con *La literatura nazi en América* y *Estrella distante*, algunos fragmentos permanecen idénticos. Ambos textos, pues, integran un laborioso acto de reescritura y, a pesar de ser autónomos, se resignifican y se complementan de manera recíproca en su lectura.

III. 2. 2. DUPLICACIONES Y SIMETRÍAS: LAS SUCULENTAS DIGRESIONES

Los espejos y espejismos que dan unidad a las fragmentarias novelas bolañianas tienen una de sus más brillantes concreciones en lo que Ignacio Echevarría bautizó como “suculentas digresiones”, es decir, historias independientes que quedan al margen de la narración principal pero que, de alguna manera, constituyen una duplicación o un reflejo de la temática que ésta desarrolla, estableciendo paralelismos con el resto de personajes o de problemáticas esenciales de la obra.

Estas digresiones tienen una función constructiva pero también constituyen una estrategia narrativa, ya que, como señala Masoliver Ródenas, muestran “la verosimilitud del fragmento frente a la utopía de la novela como una totalidad absoluta”⁵⁶², pero al mismo tiempo responden a la intención de un autor que “aspira a atraer al lector, como han atraído siempre, desde Scheherezade, las historias que cuentan historias”⁵⁶³. El propio Bolaño, respecto a la historias intercaladas en *Nocturno de Chile*, mediante un mecanismo paralelo al de *Estrella distante* o *Amuleto*, afirma que “tienen por lo menos tres funciones: son un regalo

560 Roberto Bolaño. *Amuleto*, p. 154.

561 Roberto Bolaño. *Los detectives salvajes*, cit., p. 198 y Roberto Bolaño, *Amuleto*, cit., p. 147.

562 Juan Antonio Masoliver Ródenas. “Palabras contra el tiempo”, cit., p. 315.

563 *Ibidem*.

para el lector, el abismo de la historia principal y representan el espejo moral, a la manera de Voltaire, del personaje principal”⁵⁶⁴.

Las macroestructuras bolañianas, como hemos visto, se configuran como una interminable proliferación de relatos fragmentarios independientes pero estrechamente relacionados con el eje narrativo principal de la novela, creando una compleja red de duplicaciones y simetrías. La vastedad de *Los detectives salvajes* y *2666*, sin embargo, hace que resulte imposible analizar en el marco de este estudio las numerosísimas digresiones que contienen. Por ahora, pues, nos centraremos en el análisis de las “suculentas digresiones” de sus microestructuras, esto es, *Estrella distante*, *Nocturno de Chile* y *Amuleto*, que permiten observar con claridad un mecanismo que se repetirá casi hasta el infinito en sus novelas más extensas, donde la digresión y la multiplicidad de historias se convierten en la base constitutiva del texto.

Estrella distante, una de las estructuras novelísticas más “cerradas” de Bolaño, contiene varias digresiones que suponen, de alguna forma, una duplicación o un reflejo inverso de la figura de Carlos Wieder: la historia del poeta Juan Stein, que después de estar presente en varias historias heroicas y revolucionarias por toda Latinoamérica y de ser protagonista de diversos finales misteriosos, aparece en otra versión según la cual nunca salió de Chile y murió de cáncer; la historia del poeta Diego Soto, que lleva una vida feliz y asentada en París como profesor de literatura, y que cree haber “escapado de la maldición”⁵⁶⁵ de la violencia latinoamericana, pero que al final acaba cumpliendo su destino y encuentra una muerte similar a la del relato “El sur” de Borges a manos de tres jóvenes neonazis; y, finalmente, la historia de Lorenzo/Lorenza/Petra, artista homosexual y sin brazos que tras muchas desilusiones intenta suicidarse, pero que al final decide vivir porque le parece que matarse, en la coyuntura sociopolítica en la que vive, resulta “absurdo y redundante”⁵⁶⁶. El propio narrador de *Estrella distante* pone de manifiesto las relaciones de simetría y duplicación que se establecen entre las tres historias: “la historia de Petra (...) de alguna manera es a Soto lo que la historia del doble de Juan Stein es a nuestro Juan Stein”⁵⁶⁷. Estas figuras, cuya historia se articula de manera doble, o múltiple, suponen, además, una duplicación inversa de la figura de Carlos Wieder, el eje fundamental del relato, el protagonista ausente alrededor del cual gira toda la narración. Como en una estructura caleidoscópica, las diferentes digresiones muestran distintas facetas de la historia de Wieder, y

564 María Luisa Fischer. “La memoria de las historias en *Estrella distante* de Roberto Bolaño”, *cit.*, p. 157.

565 Roberto Bolaño. *Estrella distante*, *cit.*, p.78.

566 *Ibid.*, p. 83.

567 *Ibid.*, p. 81.

trazan paralelismos con ella a partir de las identidades inventadas o de las duplicaciones (las de Juan Stein), de los seudónimos e identidades múltiples (las de Lorenzo/Lorenza/Petra), de la violencia gratuita de los discursos totalitarios y de la presencia incontrolable y azarosa del mal (en la historia de Diego Soto, e incluso en la de Juan Stein, pariente de un general bolchevique que luchó contra el ejército nazi), del tema del heroísmo (Stein, por ejemplo, tenía que ser héroe y no lo fue, mientras que Diego Soto no quería serlo y lo fue).

Stein y Soto, los dos maestros literarios de Ruiz-Tagle/Wieder, se presentan, a su vez, como personajes opuestos y complementarios: “siempre estaban juntos (...), siempre discutiendo de poesía aunque el cielo de Chile se cayera a pedazos, Stein alto y rubio, Soto bajito y moreno, Stein atlético y fuerte, Soto de huesos delicados (...), Stein en la órbita de la poesía latinoamericana y Diego Soto traduciendo a poetas franceses que en Chile nadie conocía”⁵⁶⁸. En las biografías de ambos, además, se intenta establecer un canon poético que en ocasiones es idéntico al de Wieder y que otras veces se convierte en su contrario. Por otra parte, Diego Soto y Lorenzo constituyen un reflejo de Wieder porque son exiliados; Stein, como el poeta-asesino, desaparece sin dejar rastro, aunque después reaparece como supuesto guerrillero o combatiente político. Como en el caso de Wieder, se trata de tres personajes de identidades cambiantes, que renacen y mueren, pero que, a diferencia de él, “se siguen manteniendo fieles a una llamada ética, de sobrevivencia mínima en el caso de Stein en su avatar no heroico; de creatividad, plasticidad y desafío en el caso de Lorenzo; y de compasión y solidaridad humana básicas, en la vida de Soto”⁵⁶⁹. Las tres historias, además, constituyen una duplicación de los mecanismos narrativos de la historia de Wieder, basada siempre en una proliferación de testimonios diversos y a menudo inciertos.

Así pues, la relación entre las “suculentas digresiones” y la trama principal de *Estrella distante* se inserta en la estructura de dobles deformados o inversos que se encuentra en la base de la novela y que hace que el enigmático poeta-asesino acabe convirtiéndose en el “horrendo hermano siamés” del narrador. Y es que, como observa con gran acierto Jeremías Gamboa Cárdenas, “todos los destinos, como espejos deformantes, se remiten unos a otros. Escribir sobre un personaje, desde los mecanismos de caracterización de Bolaño, es escribir sobre todos”⁵⁷⁰.

También en *Nocturno de Chile* encontramos historias intercaladas que refuerzan la línea narrativa principal y que se nos ofrecen como espejeos o duplicaciones de ésta. Entre ellas podemos destacar fundamentalmente dos: en primer lugar, la que reúne al escritor

568 *Ibid.*, p. 74.

569 María Luisa Fischer. “La memoria de las historias en *Estrella distante* de Roberto Bolaño”, *cit.*, p. 157.

570 Jeremías Gamboa Cárdenas. “¿Siameses o dobles?”, *cit.*, p. 222.

alemán y oficial de la Whermacht Ernst Jünger (presencia relativamente frecuente en las novelas bolañianas, que también aparece en *La literatura nazi en América* y en 2666), a Salvador Reyes y a un melancólico pintor guatemalteco en la buhardilla de este último en París; en segundo lugar, la del zapatero vienés cuyo sueño es construir Heldenberg o la Colina de los Héroes, el lugar que pretende convertirse en un monumento a todos los héroes del Imperio Austrohúngaro. Como en el caso de *Estrella distante*, ambas historias se relacionan con la trama principal convirtiéndose en su reflejo o en su reverso, o duplicando algunos de sus elementos fundamentales, entre los cuales se encuentran la melancolía, el heroísmo, la muerte y el olvido. La melancolía que preside el sombrío “nocturno” de Urrutia Lacroix se halla muy presente en la historia del artista guatemalteco que, contemplando agónicamente desde su ventana el paisaje de París, encarna, ante la figura del victorioso Jünger, “la oposición entre el artista-héroe y el artista-melancólico”⁵⁷¹. De manera similar a lo que sucedía con la locura, esa melancolía supone una forma de lucidez frente a un mundo que sólo ofrece negatividad y desolación, y que sólo puede conducir al pintor a la estoica aceptación de “la derrota de él mismo”⁵⁷², encarnada en un cuadro que representa una ciudad de México filtrada por una memoria borrosa y fantasmal, como la de los confusos recuerdos de Sebastián Urrutia Lacroix. El “centroamericano silencioso”⁵⁷³ encarna, además, a diferencia de Urrutia Lacroix y de otros personajes de la novela, una forma de silencio que no supone complicidad con el poder, sino todo lo contrario: resignación, lucidez y, en cierto modo, una forma de resistencia. Por otra parte, la historia del estrepitoso fracaso de la Colina de los Héroes, construcción monumental y delirante que acaba sumida en la desolación y el abandono (del mismo modo que el pintor guatemalteco), supone una duplicación de la muerte de todas las figuras heroicas, que complementa la de los dos referentes paternos de Urrutia Lacroix en el ámbito de la creación literaria y de la crítica, Neruda y Farewell.

Ambas digresiones articulan dos tipos de derrota que confluyen en el relato principal: la derrota individual y la derrota colectiva; la derrota del individuo y la derrota de la humanidad. Y esas dos derrotas, que se fusionan en el Chile dictatorial, también encuentran su reflejo en la Segunda Guerra Mundial, “la más terrible de todas las guerras”⁵⁷⁴, conflicto que aparece en las dos digresiones y que pone de manifiesto varios aspectos fundamentales del texto principal: en primer lugar, la presencia de la muerte y de la paradoja entre la vida y la muerte (puesto que el pintor guatemalteco que se deja morir se convierte en la prefiguración y

571 Paula Aguilar. “Pobre memoria la mía”, *cit.*, p. 138.

572 Roberto Bolaño. *Nocturno de Chile*, *cit.*, p. 48.

573 *Ibid.*, p. 45.

574 *Ibid.*, p. 61.

en el contrapunto de la muerte de miles de personas que serán víctimas de la guerra, o de la represión de los regímenes totalitarios, “la mayoría con una disposición para la vida notablemente superior a la del guatemalteco”⁵⁷⁵); en segundo lugar, ambas historias problematizan el paso del tiempo, la memoria y el olvido, aspectos que, como ya se ha señalado, constituyen el eje estructural de *Nocturno de Chile*; finalmente, ambos relatos ponen de manifiesto la impotencia del arte para luchar contra la muerte y el horror, subrayando una vez más los ambiguos límites entre el arte y el mal, que forman parte esencial de la figura de Urrutia Lacroix y de todo el mundo literario que lo rodea.

También en *Amuleto* se utilizan las digresiones para ampliar el episodio de *Los detectives salvajes* que da lugar a la “historia de terror” narrada por Auxilio Lacouture, y nuevamente estas historias intercaladas construyen una red de simetrías que duplican diversos aspectos de la trama principal. Algunas de esas historias, como se ha comentado en capítulos anteriores, tienen relación con el carácter “maternal” de Auxilio, esa madre-vidente de la poesía mexicana, entre ellas la de Lilian Serpas, otra figura materna bastante precaria para la poesía mexicana que se convierte en un doble inverso de Auxilio por su vida de desbordante sensualidad, o bien la de Orestes y Erígone, reflejo de los “parridicios” (literarios) cometidos por los jóvenes poetas latinoamericanos, y también de su destino errante. El amor y la temeridad que de alguna manera ya se encuentran presentes en la historia de Orestes y Erígone aparecen también en la historia de Elena, una amiga de Auxilio que cojea ligeramente, y Paolo, un italiano que se encuentra en México esperando “un visado y una fecha para ir a Cuba a entrevistar a Fidel Castro”⁵⁷⁶. La pasión y la entrega de Elena y su voluntad de no querer ver lo que le depara un futuro de desamor más que previsible suponen, de alguna manera, un reverso de la manera de vivir el amor por parte de Auxilio, y al mismo tiempo la convierten, por su valor y su temeridad, en un reflejo de los jóvenes que se dirigen hacia el abismo, y también de la audacia y el coraje de Auxilio en su doble acto de resistencia: la resistencia a la presencia del ejército en el baño de la UNAM y la resistencia al olvido que constituye su canto, por el cual llega a pagar el precio de la propia cordura. También el valor, la temeridad y el poder de la literatura como arma aparecen en el episodio en el que Arturo Belano mantiene un enfrentamiento con el rey de los homosexuales de la Colonia Guerrero para liberar a su amigo Ernesto San Epifanio, una lucha basada en el discurso y la imaginación, en la literatura y, sobre todo, en la lucha contra el miedo. Finalmente, también encontramos una digresión dedicada a Remedios Varo, una pintora catalana exiliada en

⁵⁷⁵ *Ibid.*, p. 49.

⁵⁷⁶ Roberto Bolaño. *Amuleto*, cit., p. 49.

México que Auxilio visita en sus delirios y que le muestra un cuadro que constituye una prefiguración del valle de la muerte por el que los jóvenes latinoamericanos caminarán hacia el abismo, “un *preámbulo*, una escenografía en la que se va a desarrollar una escena que me marcará con fuego”⁵⁷⁷. Cabe destacar, sin embargo, que estas digresiones son ligeramente distintas de las que aparecen en las novelas anteriores, porque en ocasiones quedan fragmentadas por ese discurso delirante y simultáneo de la narradora en el cual se funden realidad y alucinación y, sobre todo, presente, pasado y futuro, alterando en ocasiones el carácter independiente del relato.

Las “suculentas digresiones”, en fin, constituyen un mecanismo más de la “poética del doble”, de ese sistema de duplicaciones y simetrías en el que los fragmentos discursivos se reflejan y se integran en una historia común, múltiple y unitaria al mismo tiempo. Se trata de un procedimiento que se une a otros que ya se han comentado con anterioridad, entre los cuales destacan los espejos y espejismos que se producen mediante el juego con los nombres de los personajes (como sucede con todos los heterónimos de *Wieder*, con los significados de su apellido, con los señores Oido y Odeim de *Nocturno de Chile*, o con las múltiples implicaciones de Benno von Archimboldi, Ulises Lima o Arturo Belano), las duplicaciones de personajes que se pasean por sus textos creando un universo literario común, la duplicación de espacios y tiempos, las ambiguas dualidades de las voces narrativas, la duplicación de las problemáticas, los espejos distorsionados del canon literario o las continuidades de los textos con la realidad extratextual.

III. 2. 3. ESPEJEOS INTERTEXTUALES. LAS ALTERIDADES DEL AUTOR

La presencia en las novelas bolañianas de algunos personajes que constituyen alteridades del autor y que recorren sus distintas obras constituye, además de un recurso metaficcional que diluye las fronteras entre la realidad y la ficción, un mecanismo fundamental en la creación de la “novela total” bolañiana, de ese proyecto literario que, a pesar de tener en la estética de la fragmentariedad una de sus características esenciales, se concibe de forma unitaria, como un *continuum* intertextual. En ese sentido, en las novelas que integran el corpus de análisis de este trabajo podemos encontrar dos alter ego cuya aparición resulta fundamental en toda la obra bolañiana: Arturo Belano y la construcción metaliteraria del “personaje Bolaño”.

Arturo Belano (en ocasiones “Arturo B.”, o simplemente “B.” en algunos de los

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 94.

cuentos del autor chileno, ambigua inicial que puede remitir tanto a este personaje como al apellido del propio autor) es el alter ego más importante de Bolaño. Aparece como coautor de *Estrella distante* y como posible co-narrador del texto, o como hipotético testigo de las vivencias que después él y Bolaño transforman, “al dictado de sus sueños y pesadillas”⁵⁷⁸, en una novela; es uno de los grandes “protagonistas ausentes” de *Los detectives salvajes*; resulta fundamental en *Amuleto*, que retoma tramas y personajes de *Los detectives salvajes*, pero que desplaza el foco de atención del tándem Belano-Lima hacia el “detective salvaje” chileno; y, finalmente, se especula con la hipótesis que estuviera destinado a ser el narrador de 2666, además de protagonizar otras narraciones breves del autor. Se trata de una figura, pues, que cubre funciones distintas, ya que puede aparecer como protagonista del discurso narrativo, como personaje relativamente secundario o como posible enunciador de la narración. Sus señas de identidad, sin embargo, se mantienen inalterables en las distintas obras, coincidiendo en gran parte con elementos de la biografía del propio Bolaño pero incorporando también referencias intertextuales que remiten a otros autores de la literatura universal. Así, el recorrido geográfico de Belano refleja en gran parte el de Bolaño y su vida en Chile, México, Barcelona e incluso en Blanes (que podría ser perfectamente el pueblo costero “distante del mío a tan solo veinte minutos en tren y quince en coche”⁵⁷⁹, como dice Susana Puig, que vive en Calella de Mar, en *Los detectives salvajes*). También aparece, tanto en *Los detectives salvajes* como en *Amuleto*, el breve viaje que en 1973 lleva a Belano de regreso a Chile para “hacer la revolución”⁵⁸⁰, durante el cual se produce el golpe de estado de Pinochet, y que refleja el del propio Bolaño. Belano es, además, junto con Ulises Lima, el líder del realismo visceral, espejo literario del movimiento infrarrealista que Bolaño encabezó en México junto a su inseparable amigo Mario Santiago. Por último, Belano también reproduce en el mundo literario la enfermedad del autor chileno.

Sin embargo, Arturo Belano es un alter ego literario y, como tal, muestra y esconde, revela y oculta, es también uno de esos seres hechos de textos que habitan las novelas bolañianas, y tanto su nombre como su propia peripecia vital están cargados de literatura, subrayando el carácter ficcional del personaje. Así, como se ha mencionado anteriormente, el nombre Arturo puede remitir tanto a las novelas artúricas (un texto clásico en lo que se refiere al concepto del viaje y la aventura que tanto explotan las novelas bolañianas) como a uno de los autores fundamentales del canon poético bolañiano, Arthur Rimbaud, también, como

578 Roberto Bolaño. *Estrella distante*, cit., p. 11.

579 Roberto Bolaño. *Los detectives salvajes*, cit., p. 464.

580 Roberto Bolaño. *Amuleto*, cit., p. 63.

Arturo Belano, “suicida en África”⁵⁸¹, aunque el destino de Belano continua siendo un enigma más allá de esa supuesta desaparición africana. En cuanto al apellido, ya se ha señalado que guarda un gran parecido fonético con el del autor, pero que también (hipótesis que resulta mucho más interesante en lo que se refiere a remarcar el contenido literario del personaje) posee todas las letras necesarias para componer la palabra “nobela”.

Respecto a *2666*, cabe destacar que en la nota a la primera edición de la novela, Ignacio Echevarría señala: “Entre las anotaciones de Bolaño relativas a *2666* se lee, en un apunte aislado: “El narrador de *2666* es Arturo Belano”. Y en otro lugar añade, con la indicación “para el final de *2666*”: “ Y esto es todo, amigos. Todo lo he hecho, todo lo he vivido. Si tuviera fuerzas, me pondría a llorar. Se despide de ustedes, Arturo Belano”⁵⁸². Esta nota ha generado una cierta controversia entre la crítica, parte de la cual considera que la estructura de *2666* no permite inferir ningún tipo de participación en la novela del alter ego Belano. Peter Elmore, por ejemplo, observa que “no hay marcas en el relato mismo de un narrador-personaje: la voz no participa del mundo representado que, en el plano del discurso, desvela. Si Belano fuera el narrador homodiegético de *2666*, habría trazas en ella de la travesía (...) que en 1976 realizó con (...) Ulises Lima”⁵⁸³. Y aunque eso no deja de ser cierto, también cabe señalar que, en una obra atravesada por cientos de personajes, no aparece nunca una figura que supone una constante en su obra (esto es, Belano), una presencia que hubiese invalidado la hipótesis de que dicho personaje (en manos de un narrador heterodiegético) pudiera ser el autor de una novela que (no está de más recordarlo) permanece inacabada. Tampoco hay que olvidar que en *Estrella distante* la única evidencia de que Belano es el narrador de la novela (o uno de sus autores-narradores) es el prólogo que precede a la narración (mecanismo que tal vez Bolaño, antes de dar por finalizada *2666*, hubiese podido repetir). Además, como mínimo, la anotación de Bolaño permite constatar la voluntad del autor de que su doble literario por antonomasia tuviera la posibilidad de convertirse en el autor metaficcional de una obra que es el compendio de su mundo narrativo.

Otro texto póstumo, *El secreto del mal*, una recopilación de relatos en diverso grado de elaboración, contribuye a ampliar el mito del alter ego bolañiano, de “Belano, nuestro querido Arturo Belano”⁵⁸⁴. En este sentido es particularmente interesante “Muerte de Ulises”, una narración que se podría incluir dentro de los objetos fractales derivados de *Los detectives salvajes*, puesto que describe el regreso un tanto casual de Belano a México DF, tratando de

581 Roberto Bolaño. *Estrella distante*, cit., p. 11.

582 Ignacio Echevarría. “Nota a la primera edición”, cit., p. 1125.

583 Peter Elmore. “*2666*: la autoría en el tiempo del límite”, cit., p. 279.

584 Roberto Bolaño. *El secreto del mal*, cit., p. 161.

investigar cómo fueron los últimos días de la vida de su inseparable compañero Ulises Lima. Belano, como le corresponde como alter ego de Bolaño, “tiene cuarentaiséis años y está mal, como todos sabéis o como todos deberíais saber, del hígado, del páncreas e incluso del colon”⁵⁸⁵ y se ha convertido en un autor de cierto prestigio literario, lo cual desmiente su muerte suicida en África y le capacita, quizá, para escribir una obra monumental como *2666* antes de su muerte.

El otro alter ego de Bolaño en su obra novelística es el “personaje Bolaño”, un personaje que aparece tanto en *La literatura nazi en América* como en *Estrella distante*, una proyección metaficcional de “alguien quien, por momentos, jugueteaba *románticamente* con la posibilidad de que incluso Bolaño fuese un personaje de Bolaño”⁵⁸⁶ y que cuestiona los límites de la autoría y de la ficción, en ocasiones a través de juegos borgeanos que se integran perfectamente en su poética de espejos y duplicaciones. Así, el autor de *La literatura nazi en América*, un antologador que como hemos visto pone en cuestión las nociones de la objetividad y la subjetividad, se convierte en el narrador-personaje de la historia de Ramírez Hoffman con el nombre de Bolaño, un chileno exiliado en Barcelona que sobrevive con dificultades y que, contratado por el detective Abel Romero, acabará encontrando al “infame” artista-asesino en un pueblo cercano a Blanes (lugar donde el escritor chileno fijará su residencia). En *Estrella distante* el papel del “personaje Bolaño” es distinto: en este caso se presenta como autor de la novela *La literatura nazi en América*, y habla del proceso de reescritura al que someterá el último capítulo de ésta, “Ramírez Hoffman, el infame”, por iniciativa de su “compatriota Arturo B, veterano de las guerras floridas y suicida en África, quien no quedó satisfecho del resultado final”⁵⁸⁷. Bolaño se convierte así en co-autor de su propia obra, casi en el ayudante de Belano, que aquí no sólo aparece como autor sino también como lector de la obra bolañiana. Todos estos juegos metaficcionales, obviamente, se hallan acompañados por el fantasma de Pierre Menard, el gran especialista borgeano de la reescritura. Así, Belano y el “personaje Bolaño” trabajan durante un mes y medio en la casa de Blanes de este último y construyen una novela en la que el narrador homodiegético de la historia ya no lleva ningún nombre específico, pero que remite a las informaciones que ambos, Belano y Bolaño, tienen en común, como el hecho de haber estado detenidos varios días durante el golpe de estado de Pinochet, el ser exiliados chilenos en Barcelona o estar enfermos del hígado. Las simetrías y las duplicaciones que presidirán la novela, pues, se anticipan ya en los juegos menardianos que las dos alteridades literarias del autor construyen

585 *Ibid.*, p. 167.

586 Rodrigo Fresán. “El samurái romántico”, *cit.*, p. 295.

587 Roberto Bolaño. *Estrella distante*, *cit.*, p. 11.

al inicio del libro. Cabe destacar que la construcción de este “Bolaño personaje” no es obra exclusiva del autor chileno, sino que, como hemos mencionado antes, también aparece un personaje llamado Bolaño en la novela *Soldados de Salamina* de Javier Cercas, respecto al cual el autor Bolaño escribe que “es escritor y chileno y vive en Blanes, pero no soy yo, de la misma manera que el Cercas narrador no es Cercas, aunque ambos son posibles e incluso probables”⁵⁸⁸.

En *Nocturno de Chile* no aparecen explícitamente ni Belano ni Bolaño, pero el “joven envejecido” que se convierte en la conciencia culpable del narrador e impulsa el relato posee diversos elementos, tanto biográficos como literarios que, como se ha señalado anteriormente, calzan perfectamente con la vida y la obra del autor chileno.

Cabe destacar que todos estos alter ego del autor a menudo se hallan muy próximos a los personajes más cercanos al mal. Así, el Belano-Bolaño que narra *Estrella distante* acaba convirtiéndose en un doble distorsionado de Carlos Wieder, que encarna el mal absoluto; Arturo Belano en *Los detectives salvajes* acaba propiciando la muerte de Cesárea Tinajero y convirtiéndose en el asesino de otro hombre; el “joven envejecido” de *Nocturno de Chile* se propone al final de la novela como un posible doble de Urrutia Lacroix, el cómplice literario del poder pinochetista. Hemos señalado ya que estas duplicaciones equívocas resultan muy importantes a la hora de canalizar algunas de las reflexiones sobre las complejas relaciones entre el arte y el mal, entre el horror y la literatura, y que ocupan un papel muy relevante en los binomios que identifican literatura-vida y literatura-muerte.

Finalmente, habría que señalar que, además de los alter ego de Bolaño, también hay otros personajes que constituyen una presencia transversal en las distintas novelas del autor, dando lugar a esa suerte de “novela total” constituida, como un caleidoscopio, por miles de pequeños fragmentos. Es el caso, como se ha señalado anteriormente, del general rumano Eugenio Entrescu, “a quien crucificaron sus propios soldados en 1944”⁵⁸⁹, amante de Daniela de Montecristo en *La literatura nazi en América* y de la baronesa Von Zumpe (más tarde la señora Bubis) en “La parte de Archimboldi” de 2666. También se ha hablado de todos los personajes de “Ramírez Hoffman, el infame” que tienen su correspondiente espejo en *Estrella distante*, pero cabe destacar que algunos de ellos no sufren ningún cambio en el paso de un texto a otro. Es el caso, por ejemplo, de Tatiana von Beck Iraola, la primera visitante de la exposición fotográfica de Ramírez Hoffman/Wieder, y de la cual se hace una sucinta biografía en el “Epílogo para monstruos” de *La literatura nazi en América*: “Santiago, 1950-Santiago,

588 Roberto Bolaño. *Entre paréntesis*, cit., p. 177.

589 Roberto Bolaño. *La literatura nazi en América*, cit., p. 86.

2011. Feminista, galerista, periodista, escultora conceptual, una de las animadoras de la vida cultural chilena”⁵⁹⁰. También varios personajes de *Los detectives salvajes*, además de Belano, aparecen en *Amuleto*, como Ernesto San Epifanio, Ulises Lima, Felipe Müller o Laura Jáuregui. Hemos visto, por otra parte, que Abel Romero no sólo colabora con el narrador de *La literatura nazi en América* y *Estrella distante*, sino que es uno de los testigos de las andanzas de Belano en *Los detectives salvajes*. También el crítico Ibacache, seudónimo de Sebastián Urrutia Lacroix en *Nocturno de Chile*, aparece en *Estrella distante* elogiando a Carlos Wieder. Pero como hemos señalado, no sólo los personajes duplicados o multiplicados en los distintos textos dan continuidad a su obra novelística, sino también los espacios: el Chile de muchas biografías de *La literatura nazi en América*, de *Estrella distante* y de *Nocturno de Chile*; el México DF de *Los detectives salvajes*, *Amuleto* y *2666*; los desiertos de Sonora y la ciudad de Santa Teresa, dos de sus geografías más interesantes, protagonistas esenciales de sus novelas más extensas; o, finalmente, ciudades como Barcelona, presente en *Estrella distante*, *Los detectives salvajes* y *2666*. Todos ellos son elementos intertextuales que, junto con la presencia constante de las alteridades del autor, contribuyen a dar unidad a la dispersión de la novela bolañiana.

III. 2. 4. ESPEJEOS EXTRATEXTUALES: CONTINUIDADES CON LA REALIDAD

Como señala Enrique Vila-Matas, al mundo literario de Bolaño y a todos los espejos que establece con la realidad y con las experiencias vitales del autor se les podría aplicar una cita de Kafka: “No es que tenga una cierta tendencia a la literatura, es que soy literatura”⁵⁹¹. La literatura de espejos, espejos y espejismos que integra su producción novelística también se extiende a la realidad, incluyendo una serie de espejos extratextuales que remiten a su propia biografía o a sus circunstancias históricas, y que trazan paralelismos que convierten vida y literatura en una unidad fragmentaria. Con respecto al posible autobiografismo de su obra, o más bien a los paralelismos entre literatura y vida, el propio Bolaño afirma que “mi proyecto literario y mi vida ya están totalmente confundidos. Es uno solo”⁵⁹². Esa desaparición de las fronteras entre la realidad y la ficción, entre la literatura y la vida, que observamos una y otra vez en sus novelas, donde personajes y escenarios literarios constituyen un *continuum* con los que pertenecen al mundo real, también forma parte, como señala Chiara Bolognese, de los rasgos esenciales de la posmodernidad, entre los cuales Matei

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 207.

⁵⁹¹ Enrique Vila-Matas. “Bolaño en la distancia”, *cit.*, p. 98.

⁵⁹² Mihály Dés. “Entrevista con Roberto Bolaño”, *cit.*, p. 138.

Calinescu incluye “el tratamiento sobre idénticas bases del hecho y la ficción, realidad y mito, verdad y mentira (...) (la) autorreferencialidad y (la) metaficción”⁵⁹³.

Uno de los paralelismos más destacados entre su experiencia vital y literaria y su producción novelística es el movimiento infrarrealista y todos los poetas que se relacionaron con él, y al cual *Los detectives salvajes* constituye un verdadero homenaje, convirtiéndolo en el realismo visceral de Ulises Lima (Mario Santiago) y Arturo Belano (Roberto Bolaño). Como señala el propio Bolaño, el movimiento vanguardista del infrarrealismo “fue una especie de Dadá a la mexicana. En algún momento hubo mucha gente, no sólo poetas, sino pintores y sobre todo vagos y ociosos, que se consideraron a sí mismos infrarrealistas, pero en realidad el grupo sólo lo integrábamos Mario Santiago y yo. Ambos nos vinimos a Europa en 1977. Después de algunas aventuras desastrosas (...) decidimos que el grupo como tal se había acabado”⁵⁹⁴. De hecho, así se refleja en *Los detectives salvajes*, donde Ulises Lima y sobre todo Arturo Belano actúan como líderes de un grupo en el marco del cual se permiten realizar las purgas más arbitrarias, aunque en realidad parece que, excepto a los dos “detectives salvajes”, a ninguno de sus teóricos miembros le importa demasiado el movimiento: “la mayoría de los expulsados (...) ¡ni siquiera saben que han sido expulsados! Y a aquellos que lo saben no les importa nada el real visceralismo. Se podría decir que Arturo les ha hecho un favor”⁵⁹⁵. Y es que, según Ernesto San Epifanio, “en ese grupo sólo leen Ulises Lima y su amiguito chileno: Los demás son una pandilla de analfabetos funcionales”⁵⁹⁶. La continuidad entre realidad y literatura que se produce en esta novela es recíproca, puesto que la realidad alimenta la ficción, pero la ficción (como sucede en todos estos espejos extratextuales) también construye, de algún modo, a la realidad, puesto que, como sostiene muy acertadamente Matías Ayala, “hoy en día (...) el infrarrealismo le debe su existencia al real visceralismo (o realismo visceral) de *Los detectives salvajes*, más que a la obra poética de Mario Santiago, Roberto Bolaño y sus demás integrantes. El infrarrealismo es más literario que real, o, más bien, se volvió real en la medida que fue ficcionalizado en *Los detectives salvajes*”⁵⁹⁷. De hecho, mediante esta novela Bolaño realiza plenamente el que era uno de los principios esenciales del movimiento infrarrealista: la unión entre arte y vida. Esa fusión encuentra su reverso, su doble invertido, en la otra gran temática bolañiana: la relación arte-muerte, la proximidad entre la literatura y el mal.

En lo que se refiere a la continuidad entre arte y vida, resulta muy significativa y hasta

593 Chiara Bolognese. *Pistas de un naufragio*, cit., p.35.

594 *Ibid.*, p. 112.

595 Roberto Bolaño. *Los detectives salvajes*, cit., p. 101.

596 *Ibid.*, p. 56.

597 Matías Ayala. “Notas sobre la poesía de Roberto Bolaño”. En: *Bolaño salvaje*, cit., pp. 92-93.

estremecedora la polémica anotación del final de 2666, en la que Arturo Belano, supuesto autor de 2666, pone fin a la disolución de las fronteras entre la ficción y la realidad con una despedida que podría ser perfectamente la de Bolaño antes de su trágica muerte: “Y esto es todo, amigos. Todo lo he hecho, todo lo he vivido. Si tuviera fuerzas, me pondría a llorar. Se despide de ustedes, Arturo Belano”⁵⁹⁸. Su vida literaria y su vida real se unen así, una vez más, una última vez, en ese intenso final, que nos recuerda, por ejemplo, a otras figuras literarias que encarnan esa identificación, como sucede con Cesare Pavese y su diario, *Il mestiere di vivere*, cuyas últimas palabras, “non scriverò più”⁵⁹⁹, se transforman en un paralelo del “non vivrò più”, puesto que se trata de su última anotación antes del suicidio.

En *Los detectives salvajes*, además, también se encuentran espejos de la biografía de Bolaño, de Mario Santiago y de los viajes que ambos realizan por Latinoamérica y por Europa. Así, además de vivir en Chile y en México, Belano permanece varios años en Barcelona, y otros tantos en un pueblo de la costa catalana (Blanes), mientras que Ulises Lima recorre Nicaragua, París o Viena. A propósito de este último viaje habla Bolaño en un texto titulado “Literatura y exilio”, y dice que “en 1978, o tal vez en 1979, el poeta mexicano Mario Santiago, de regreso de Israel, pasó unos días en esta ciudad. Según me contó él mismo, un día la policía lo detuvo y luego fue expulsado. En la orden de expulsión se le conminaba a no regresar a Austria hasta 1984, una fecha que le parecía significativa a Mario y que hoy también me lo parece a mí”⁶⁰⁰. Se trata de una situación que también se reproduce en *Los detectives salvajes*: en el momento de la despedida, el neonazi *borderline* Heimito Kunst le pregunta a su amigo Ulises Lima cuando regresará a Viena, a lo que éste le responde “No puedo volver hasta 1984”⁶⁰¹.

También Auxilio Lacouture, una de las voces de *Los detectives salvajes* y protagonista de *Amuleto*, remite a un personaje cuya leyenda circulaba por México DF, y que recuerda Carmen Boullosa: “En los pasillos de la Facultad de Filosofía y Letras deambulaba Alcira, uruguaya y poeta, a la que se le había zafado la chaveta desde que se quedó encerrada durante más de diez días en los baños de la Facultad en el 68 durante la ocupación militar”⁶⁰².

También se han señalado las posibles simetrías entre la poesía aérea de Carlos Wieder en *Estrella distante* y la de Raúl Zurita, que en 1982 dibujó sobre el cielo de Nueva York los versos de su obra *La vida nueva*, la cual, de algún modo, se convierte en el reverso de la poesía infernal de Wieder. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que Bolaño no reconoció

598 Ignacio Echevarría. “Nota a la primera edición”, *cit.*, p. 1125.

599 Cesare Pavese. *Il mestiere di vivere*. Torino: Einaudi, 1999, p. 162.

600 Roberto Bolaño. *Entre paréntesis*, *cit.*, p. 40

601 Roberto Bolaño. *Los detectives salvajes*, *cit.*, p. 315.

602 Carmen Boullosa. “El agitador y las fiestas”, *cit.*, p. 418.

nunca haberse inspirado en este personaje a la hora de construir a su dandy del mal.

Mucho más evidentes son las continuidades con la realidad que se establecen en la polémica novela *Nocturno de Chile*. Como se ha señalado, Sebastián Urrutia Lacroix (con el seudónimo de H. Ibacache) constituye un claro espejo de José Miguel Ibáñez Langlois, cura y escritor que monopolizó la crítica literaria durante el período militar y hasta los años noventa en el periódico conservador *El Mercurio* con el seudónimo de Ignacio Valente. Urrutia Lacroix-Ibacache se convierte así en “una parodia institucional de las letras chilenas”⁶⁰³. También tenemos otros espejos con la realidad, como el crítico Alone (que inspiró al personaje de Farewell en la novela), o la pareja formada por Mariana Callejas y Michael Townley, protagonistas bajo los nombres de María Canales y Jimmy Thompson de uno de los episodios más espeluznantes de la novela. El mismo Bolaño habla de la casa de Mariana Callejas en el texto “El pasillo sin salida aparente”, una dura crítica del *establishment* literario chileno que prosigue con la tarea de drástico desenmascaramiento de *Nocturno de Chile* y con el cuestionamiento de las voces que construyen el canon y la historiografía literaria: “Y ya para terminar, una historia verídica. (...) Una mujer joven de derechas se pone a vivir o se casa con un norteamericano joven de derechas (...). Él es un agente de la DINA, probablemente también es un agente de la CIA. Ella ama la literatura y ama a su hombre. Alquilan o compran una gran casa en las afueras de Santiago. En los sótanos de esa casa el norteamericano se dedica a interrogar y torturar presos políticos que luego pasan a otros centros de detenciones o a engrosar la lista de desaparecidos. (...) Ella cada fin de semana o cada tres noches se lleva para su casa a un grupo de escritores. (...) Una noche un invitado o invitada se levanta para ir al baño y se pierde (...) y abre una puerta que está al final de un largo pasillo semejante a Chile. La habitación está a oscuras pero aún así distingue un bulto amarrado y doliente o tal vez narcotizado. Sabe qué es lo que está viendo. Cierra la puerta y regresa a la fiesta. Ya no está borracho sino aterrorizado, pero no dice nada. (...) En cualquier caso los escritores se van. Pero a la próxima fiesta vuelven. Incluso ella, la anfitriona, gana un premio de cuento o de poesía en la única revista literaria que por aquellos años funciona, una revista de izquierda. // Y así se va construyendo la literatura de cada país”⁶⁰⁴.

Pero no todos los personajes de *Nocturno de Chile* adquieren una identidad ficcional, sino que algunas figuras especialmente relevantes, tanto del mundo literario como político, aparecen con su nombre real, como por ejemplo Neruda o el mismísimo Pinochet, acompañado de los generales de su Junta de Gobierno, el general Leigh, el almirante Merino y

603 Álvaro Bisama. “Todos somos monstruos”, *cit.*, p. 90.

604 Roberto Bolaño. *Entre paréntesis*, *cit.*, pp. 77-78.

el general Mendoza.

Finalmente, también 2666 mantiene correspondencias con la realidad, especialmente en la parte dedicada a los asesinatos de mujeres en Santa Teresa, claro espejo de los crímenes cometidos en Ciudad Juárez a finales del siglo XX y en los cuales se inspira el periodista y escritor Sergio González Rodríguez para escribir la novela *Huesos en el desierto*. El propio Sergio González, cuya novela ayudó mucho a Bolaño desde el punto de vista documental a la hora de escribir “La parte de los crímenes”, aparece precisamente en esa sección de 2666, convertido en un personaje más del vastísimo universo bolañiano en el cual ficción y realidad se unen en esa totalidad fragmentaria.

IV. CONCLUSIONES

El estudio de conjunto de los textos fundamentales de la producción novelística de Roberto Bolaño nos ha permitido analizar las distintas formas que adopta en la obra del autor chileno uno de los elementos que definen mejor la literatura de la posmodernidad: la crisis de la identidad, aspecto que no sólo sintetiza la pérdida de referentes de una realidad líquida y cambiante, sino que también se adscribe a una tradición literaria que Bolaño revisita. A través del análisis de las seis novelas que constituyen la cumbre del universo literario de uno de los autores más significativos de la literatura contemporánea en lengua española, hemos elaborado una propuesta de lectura articulada a partir de las diversas concreciones narrativas de la identidad en crisis, tanto desde el punto de vista temático como estético y estructural. Así, además de individuar las problemáticas fundamentales de la novela bolañiana y los principales mecanismos y estrategias narrativas que la cohesionan, hemos podido comprobar que la identidad en crisis se convierte en uno de los ejes vertebradores de una literatura basada en la fragmentariedad, que trata de vehicular una realidad múltiple y descentrada a través de una narración caleidoscópica que escribe desde y sobre la fragmentación y la crisis.

Las diversas manifestaciones de la crisis de la identidad recorren todos los textos que hemos analizado, desde la *Literatura nazi en América* hasta *2666*, y se concretan en distintos motivos esenciales, como el doble, la búsqueda de la identidad o la locura. Los dos capítulos principales en los que se divide el trabajo nos han permitido observar las estrechas relaciones entre las identidades en crisis que articulan el “territorio Bolaño” y la crisis de la unidad de la novela que se halla en la base de la estética de la fragmentariedad. Así, la “poética del doble”, se convierte en un elemento esencial tanto a nivel temático como estructural: por un lado, resulta fundamental a nivel estético y metafórico, o incluso político, puesto que refleja la escisión de la identidad del individuo posmoderno, la disolución de la identidad, al tiempo que muestra la duplicación (o multiplicación) del horror, y permite articular las ambiguas relaciones entre la literatura y el mal que caracterizan el universo literario bolañiano, con protagonistas múltiples que unen la creatividad con la perversión (*La literatura nazi en América*, *Estrella distante*) o que enmascaran una realidad doble de complicidad con el poder bajo la cual late el horror (*Nocturno de Chile*); por otro lado, la poética del doble adquiere un valor fundamental para subrayar y contrarrestar la fragmentación de unos textos en los cuales proliferan las simetrías y duplicaciones, tanto a nivel intratextual e intertextual como extratextual.

La identidad en crisis también se concreta en la búsqueda permanente que estructura

las novelas bolañianas, articuladas a partir de un viaje (exterior e interior) que intenta inútilmente encontrar referentes estables o certezas que siempre acaban revelándose imposibles, conduciendo al vacío, a la nada, al fin de las utopías, tanto literarias como políticas. Hemos visto también que el viaje se relaciona tanto con la tradición literaria, con una épica degradada plagada de antihéroes, como con el movimiento permanente del mundo posmoderno, paradigmático en el caso de un autor que convierte el exilio en una condición existencial y literaria y que permite introducir conceptos como errancia, deslocalización o extraterritorialidad. El viaje, pues, adquiere un valor múltiple: constituye una búsqueda existencial, una reflexión sobre el sentido de la literatura, y un elemento clave a nivel estructural, que articula sus novelas a partir de una pesquisa literaria (*Los detectives salvajes* o *2666*) o de una incursión en una memoria problemática (*Amuleto*, *Nocturno de Chile*), y que otorga a los textos el ritmo del fragmento, de una escritura en movimiento permanente.

Hemos analizado también la otra forma principal que adopta la identidad en crisis en la novela bolañiana: la locura, esa identidad desestabilizada que se convierte en el correlato de una realidad delirante y descentrada. Sus personajes al borde del abismo construyen narrativamente una “poética del delirio”, un discurso visionario y alucinado que disuelve los límites entre la realidad y la ficción. Esa locura en ocasiones conduce al monstruo, al mal omnipresente en las novelas bolañianas, al horror (histórico y cotidiano), que se nos muestra próximo, universal y repetido hasta el infinito mediante la poética del doble. Un horror peligrosamente vinculado a la literatura, en una exploración continua de los límites más perversos de ésta, pues lo que Bolaño hace en todas sus novelas es ficcionalizar el horror y cuestionarse su representación. Ese mal omnipresente se concreta y se corporeiza en lo que se ha denominado “topografía del mal”, y que incluye ciudades fantasmales y laberínticas como Chile o México, pero que encuentra su centro en los desiertos de Sonora y sobre todo, en la apocalíptica Santa Teresa de *2666*, que se convierte en la síntesis de todo el horror el autor ya ha explorado en el resto de sus novelas.

Como hemos visto, todas esas manifestaciones de la identidad en crisis condicionan un conjunto de estrategias narrativas que cuestionan la identidad de la propia novela y que en este trabajo hemos agrupado bajo la denominación de “estética de la fragmentariedad”. Dicha estética agruparía tanto la crisis de las instancias narrativas que se genera a partir de la representación de una realidad múltiple y fragmentada como los elementos que, subrayando esa fragmentariedad, intentan recomponerla. Así, la verdad múltiple y fragmentaria de la sociedad posmoderna, la búsqueda incesante de los personajes bolañianos, se concreta en un relato fragmentario y polifónico, en una escritura abierta que no ofrece respuestas definitivas.

En ese contexto resultan particularmente complicadas la reconstrucción de la historia, la recuperación de una memoria que sólo se puede vehicular a partir de la multiplicidad de los discursos y la ficcionalización del horror, asociado a la memoria problemática de personajes como Auxilio Lacouture o Sebastián Urrutia Lacroix. Hemos visto que la imprecisión problematiza también la noción de protagonista, el cual se convierte en una entidad ausente: Carlos Wieder, Cesárea Tinajero o Benno von Archimboldi son identidades en proceso de disolución, cifras vacías que sólo llegan a revelar lo que no son, seres hechos de textos que cuestionan sus propias posibilidades de representación. La crisis de la identidad, además, se extiende a los géneros literarios, que en las novelas bolañianas tienden a la hibridación, confundiendo el género detectivesco (vehículo narrativo idóneo para la búsqueda literaria y existencial, pero cuyos mecanismos se subvierten constantemente), las formas narrativas que cuestionan el yo, el mundo poético, el discurso histórico que se cuestiona a sí mismo o los lenguajes no literarios. Como hemos visto, las novelas bolañianas cuestionan constantemente sus propios mecanismos, y convierten en uno de sus ejes vertebradores las reflexiones metaficcionales sobre las posibilidades de la escritura y la lectura, sobre las formas de construir la ficción y sobre los discursos que giran alrededor de la literatura, parodiando la crítica literaria y reactualizando y cuestionando el canon.

Esa “estética de la fragmentariedad”, sin embargo, también incluye las estrategias y mecanismos narrativos que canalizan la tensión entre el fragmento y la continuidad, que evidencian el carácter fragmentario de la novela pero que al mismo tiempo configuran una estructura globalizadora, creando una literatura que hemos denominado “de espejos”, basada en duplicaciones y simetrías de todo tipo: la fractalidad, que establece relaciones de dependencia y autonomía entre fragmentos textuales; las “suculentas digresiones”, que se convierten en un espejo de la trama principal, dando unidad a la multiplicidad y haciendo que escribir sobre un personaje se acabe convirtiendo en escribir sobre todos; los espejos intertextuales, los juegos metaficcionales con los alter ego del autor; o los espejos extratextuales, que funcionan como una fusión de vida y literatura, y dan unidad, una vez más, al complejo, vastísimo y fragmentario mundo novelístico de Bolaño.

Una producción novelística, en suma, fragmentaria y plagada de duplicaciones hasta el infinito, cuyos espejos y espejismos construyen el canto de un continente que se convierte en un símbolo universal de la crisis posmoderna, de la derrota y del mal, pero que también reflexiona sobre los límites y el sentido de la literatura y que muestra la doble potencialidad de ésta: ocultar y revelar. Un universo narrativo poliédrico y múltiple, que se puede leer como una agonía, pero también como un juego. Literario, por supuesto.

V. BIBLIOGRAFÍA

OBRAS DE ROBERTO BOLAÑO

Corpus de estudio:

La literatura nazi en América. Barcelona: Seis Barral, 1996.

Estrella distante. Barcelona: Anagrama, 1996.

Los detectives salvajes. Barcelona: Anagrama, 1998

Amuleto. Barcelona: Anagrama, 1999.

Nocturno de Chile. Barcelona: Anagrama, 2000.

2666. Barcelona: Anagrama, 2004.

Obras citadas:

Manifiesto Infrarrealista. En línea: www.infrarrealismo.com [1976].

Llamadas telefónicas. Barcelona: Anagrama, 1997.

Monsieur Paina. Barcelona: Anagrama, 1999.

Tres. Barcelona: Acantilado, 2000.

Putas asesinas. Barcelona: Anagrama, 2001.

El gaucho insufrible. Barcelona: Anagrama, 2003.

Entre paréntesis. Barcelona: Anagrama, 2004.

Los perros románticos. Barcelona: Acantilado, 2006.

El secreto del mal. Barcelona: Anagrama, 2007.

La universidad desconocida. Barcelona: Anagrama, 2007.

El Tercer Erich. Barcelona: Anagrama, 2010.

OBRAS SOBRE ROBERTO BOLAÑO

AGUILAR, Gonzalo. “Roberto Bolaño, entre la historia y la melancolía”. En: MANZONI, Celina (Comp.). *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002, pp. 145-152.

AGUILAR, Paula. “Pobre memoria la mía. Literatura y melancolía en el contexto de la posdictadura chilena (*Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño)”. En: PAZ SOLDÁN, Edmundo y FAVERÓN PATRIAU, Gustavo (eds.). *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008, pp. 127-143.

AYALA, Matías. “Notas sobre la poesía de Roberto Bolaño”. En: PAZ SOLDÁN, Edmundo y FAVERÓN PATRIAU, Gustavo (eds.). *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008, pp. 91-101.

BISAMA, Álvaro. “Todos somos monstruos”. En: ESPINOSA, Patricia (comp.). *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago de Chile: Frasis, 2003, pp. 79-83.

BOLAÑO, Roberto. “Bolaño por Bolaño”. En: MANZONI, Celina (comp.). *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002, pp. 201-202.

BOLOGNESE, Chiara. *Pistas de un naufragio. Cartografía de Roberto Bolaño*. Chile: Editorial Margen, 2009.

BOULLOSA, Carmen. “Entrevista a Roberto Bolaño”. En: MANZONI, Celina (comp.). *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002, pp. 105-114.

_____. “El agitador y las fiestas”. En: PAZ SOLDÁN, Edmundo y FAVERÓN PATRIAU, Gustavo (eds.). *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008, pp. 417-429.

BRAITHWAITE, Andrés. *Bolaño por sí mismo*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 2006.

BODSKY, Roberto. “Perdidos en Bolaño”. En: MANZONI, Celina (comp.). *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002, pp. 81-89.

_____. “Prólogo”. En: BOLOGNESE, Chiara. *Pistas de un naufragio. Cartografía de Roberto Bolaño*. Chile: Editorial Margen, 2009, pp. 13-15.

CARRIÓN, Jordi. “Roberto Bolaño, realmente visceral”. En: PAZ SOLDÁN, Edmundo y FAVERÓN PATRIAU, Gustavo (eds.). *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008, pp. 359-369.

COBAS CARRAL, Andrea y GARIBOTTO, Verónica. “Un epitafio en el desierto. Poesía y revolución en *Los detectives salvajes*”. En: PAZ SOLDÁN, Edmundo y FAVERÓN PATRIAU, Gustavo (eds.). *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008, pp. 163-189.

COHEN, Marcelo. “Donde mueren los poetas”. En: MANZONI, Celina (comp.). *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002, pp. 33-35.

CONTRERAS, Roberto. En: ESPINOSA, Patricia (comp.). *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago de Chile: Frasis, 2003, pp. 203-232.

DE ROSSO, Ezequiel. “Tres tentativas en torno a un texto de Roberto Bolaño”. En: MANZONI, Celina (comp.). *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires:

Corregidor, 2002, pp. 55-61.

DE ROSSO, Ezequiel. “Una lectura conjetural. Roberto Bolaño y el relato policial”. En: MANZONI, Celina (comp.). *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002, pp. 133-144.

DE LOS RÍOS, Valeria. “Mapas y fotografías en la obra de Roberto Bolaño”. En: PAZ SOLDÁN, Edmundo y FAVERÓN PATRIAU, Gustavo (eds.). *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008, pp. 237-258.

DÉS, Mihály. “Amuleto”. En: MANZONI, Celina (comp.). *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002, pp. 171-174.

_____. “Entrevista con Roberto Bolaño”. En: VV.AA. *Jornadas homenaje. Roberto Bolaño (1953-2003)*. Simposio Internacional. Barcelona: ICCI, Casa Amèrica a Catalunya, 2005, pp. 137-153.

ECHEVARRÍA, Ignacio. “Historia particular de una infamia”. En: MANZONI, Celina (comp.). *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002, pp. 37-38.

_____. “Una épica de la tristeza”. En: MANZONI, Celina (comp.). *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002, pp. 193-196.

_____. “Nota a la primera edición”. En: BOLAÑO, Roberto. 2666. Barcelona: Anagrama, 2004, pp. 1121-1125.

_____. “Nota preliminar”. En: BOLAÑO, Roberto. *El secreto del mal*. Barcelona: Anagrama, 2007, pp. 7-11.

_____. “Bolaño extraterritorial”. En: PAZ SOLDÁN, Edmundo y FAVERÓN PATRIAU, Gustavo (eds.). *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008, pp. 431-445.

ELMORE, Elmore. “2666: la autoría en el tiempo del límite”. En: PAZ SOLDÁN, Edmundo y FAVERÓN PATRIAU, Gustavo (eds.). *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008, pp. 259-292.

ESPINOSA, Espinosa. “Roberto Bolaño, un territorio por armar”. En: MANZONI, Celina (comp.). *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002, pp. 125-132.

_____. (comp.). *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago de Chile: Frasis, 2003.

_____. “Entre el silencio y la estridencia”. En: ESPINOSA, Patricia (comp.). *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago de Chile: Frasis, 2003, pp. 13-32.

_____. “Tres de Roberto Bolaño, el crac a la posmodernidad”. En: ESPINOSA, Patricia (comp.). *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago de Chile: Frasis, 2003, pp. 167-175.

FISCHER, María Luisa. “La memoria de las historias en *Estrella distante* de Roberto Bolaño”. En: PAZ SOLDÁN, Edmundo y FAVERÓN PATRIAU, Gustavo (eds.). *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008, pp. 145-162.

FLORES, María Antonieta. “Notas sobre los detectives salvajes”. En: MANZONI, Celina (comp.). *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002, pp. 91-96.

FRANZ, Carlos. “Una tristeza insoportable: ocho hipótesis sobre la mela-cholé de B.”. En: PAZ SOLDÁN, Edmundo y FAVERÓN PATRIAU, Gustavo (eds.). *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008, pp. 103-115.

FRESÁN, Rodrigo. “El samurái romántico”. En: PAZ SOLDÁN, Edmundo y FAVERÓN PATRIAU, Gustavo (eds.). *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008, pp. 293-303.

GAMBOA CÁRDENAS, Jeremías. “¿Siameses o dobles? Vanguardia y postmodernismo en *Estrella distante* de Roberto Bolaño”. En: PAZ SOLDÁN, Edmundo y FAVERÓN PATRIAU, Gustavo (eds.). *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008, pp. 211-236.

GANDOLFO, Elvio. “La apretada red oculta”. En: MANZONI, Celina (comp.). *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002, pp. 115-120.

GRAS, Dunia. “Entrevista con Roberto Bolaño”. En: *Cuadernos hispanoamericanos*, 604. Madrid, 2000.

_____. “Roberto Bolaño y la obra total”. En: VV.AA. *Jornadas homenaje. Roberto Bolaño (1953-2003). Simposio Internacional*. Barcelona: ICCI, Casa Amèrica a Catalunya, 2005, cit., pp. 51-73.

JOFRÉ, Manuel. “Bolaño: romantiqueando perros, como un detective salvaje”. En: ESPINOSA, Patricia (comp.). *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago de Chile: Frasis, 2003, pp. 233-239.

MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio. “Las palabras traicionadas”. En: MANZONI, Celina (comp.). *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002, pp. 189-192.

_____. “Palabras contra el tiempo”. En: PAZ SOLDÁN, Edmundo y FAVERÓN

PATRIAU, Gustavo (eds.). *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008, pp. 305-318.

MANZONI, Celina (comp.). *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002.

_____. “Biografías mínimas/ínfimas y el equívoco del mal”. En: MANZONI, Celina (comp.). *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002, pp. 17-32.

_____. “Reescritura como desplazamiento y anagnórisis en Amuleto”. En: MANZONI, Celina (comp.). *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002, pp. 175-184.

_____. “Ficción de futuro y lucha por el canon en la narrativa de Roberto Bolaño”. En: VV.AA. *Jornadas homenaje. Roberto Bolaño (1953-2003). Simposio Internacional*. Barcelona: ICCI, Casa Amèrica a Catalunya, 2005, pp. 27-47.

MARTÍN-ESTUDILLO, Luis y BAGUÉ QUÍLEZ, Luis. “Hacia la literatura híbrida: Roberto Bolaño y la narrativa española contemporánea”. En: PAZ SOLDÁN, Edmundo y FAVERÓN PATRIAU, Gustavo (eds.). *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008, pp. 447-471.

PAZ SOLDÁN, Edmundo y FAVERÓN PATRIAU, Gustavo (eds.). *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008.

PAZ SOLDÁN, Edmundo. “Introducción. Roberto Bolaño: literatura y apocalipsis”. En: PAZ SOLDÁN, Edmundo y FAVERÓN PATRIAU, Gustavo (eds.). *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008, pp. 11-30.

PROMIS, José. “Poética de Roberto Bolaño”. En: ESPINOSA, Patricia (comp.). *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago de Chile: Frasis, 2003, pp. 47-63.

QUEZADA, Iván. “La caída de Chile”. En: ESPINOSA, Espinosa (comp.). *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago de Chile: Frasis, 2003, pp. 141-146.

ROJO, Grínor. “Sobre los detectives salvajes”. En: ESPINOSA, Espinosa (comp.). *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago de Chile: Frasis, 2003, pp. 65-75.

SEPÚLVEDA, Magda. “La narrativa policial como un género de la modernidad: la pista de Bolaño”. En: ESPINOSA, Espinosa (comp.). *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago de Chile: Frasis, 2003, pp. 103-115.

USANDIZAGA, Helena. “El reverso poético en la obra de Roberto Bolaño”. En:

VV.AA. *Jornadas homenaje. Roberto Bolaño (1953-2003). Simposio Internacional*. Barcelona: ICCI, Casa Amèrica a Catalunya, 2005, pp. 77-93.

VILA-MATAS, Enrique. "Bolaño en la distancia". En: MANZONI, Celina (comp.). *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002, pp. 97-104.

VILLORO, Juan. "La batalla futura". En: PAZ SOLDÁN, Edmundo y FAVERÓN PATRIAU, Gustavo (eds.). *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008, pp. 73-89.

VV.AA. *Jornadas homenaje. Roberto Bolaño (1953-2003). Simposio Internacional*. Barcelona: ICCI, Casa Amèrica a Catalunya, 2005.

OTRAS OBRAS CITADAS

BAUMAN, Zygmunt. *Il disagio della postmodernità*. Milán: Mondadori, 2002.

_____. Zygmunt Bauman. *Amore liquido*. Bari: Laterza, 2005.

BORGES, Jorge Luis. *Historia universal de la infamia*. Barcelona: Alianza, 1997.

_____. *Ficciones*. Barcelona, Alianza, 1997.

_____. *El aleph*. Madrid: Alianza, 1997.

CERCAS, Javier. *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets, 2001.

CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Madrid: Cátedra, 1984.

FRESÁN, Rodrigo. *Mantra*. Madrid: Mondadori, 2002.

LIPOVETSKY, Gilles. *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama, 1986.

PAVESE, CESARE. *Il mestiere di vivere*. Torino: Einaudi, 1999.

PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad. Postdata y vuelta*. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.

VILA-MATAS, Enrique. *Bartleby y compañía*. Barcelona: Anagrama, 2000.